

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA – TV ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KENT VE SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
İSTANBUL**

Hazırlayan
Hülya ALKAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

İZMİR-2007

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Kent ve sinema ilişkisi bağlamında, 90 sonrası Türk Sinemasında İstanbul” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dūřecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../2007

Hülya ALKAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnabilim Dalıöğrencisi' ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ALKAN

Adı: HÜLYA

Tezin/Projenin Türkçe Adı: KENT ve SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA, 90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: İSTANBUL IN TURKISH CINEMA AFTER 90s, IN THE CONTEXT OF THE RELATIONS BETWEEN THE CITY AND THE CINEMA

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl:2007

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:107

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 88

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı:Ragıp

Soyadı: Taranç

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Sinema

2- Kent

3- İstanbul

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Cinema

2- City

3- İstanbul

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Kent, sinemanın ilk doğuşundan bu yana beyazperdeye konu olmuş ya da fon olmuştur. Kentsel öğeler ilk Lumiere'in görüntülerinde karşımıza çıkmaktadır. Kent sinemanın tam merkezindedir.

Baudrillard'ın da belirttiği üzere göre içinde bulunduğumuz çağ kameranın gözünden akan yansımalar aracılığı ile tanımlanmaktadır. Son dönemde bir bunalım durumunu fazlasıyla görüyoruz. Bunun en belirgin yaşandığı yer kentlerdir. İletişim bozuklukları, modern binalar arasında kaybolmuş birey, yabancılaşma ve yalnızlık, kent yaşamının olumsuz etkileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Başkentler, sinemada metropoller olarak sunulurken, kentin kargaşası, mimarisi, kültürü ile bir bütün olarak anlamlandırılmaktadır. Kent ve sinema ilişkisi; göç, toplumsal kırılma, kültür kargaşasını da beraberinde getirir. İstanbul tüm bu kent kavramlarının ne kadarını içinde barındırmaktadır? Tarihi sürece bakıldığında kent olma sürecini nasıl geçirmiştir?

İstanbul metropol özellikleriyle 90'larda kültürel dönüşümünü gerçekleştirmektedir. Bu durum sinemaya aynen yansımaktadır. Özellikle Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın gibi yönetmenler şehrin diğer yüzünü sinemaya aktarmışlardır. İstanbul kargaşasıyla, kültürel boyutuyla modern yapısıyla, yabancılaşan bireyi ile sinemada yer bulmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak'ında, Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata'sında, Yılmaz Erdoğan'ın Organize İşleri'nde, Fatih Akın'ın Duvara Karşı'sında, Zeki Demirkubuz'un Masumiyet, C-Blok, 3. Sayfa, İtiraf filmlerinde modern kent insanının psikolojik bunalımı, bloklar arasında kalan bireylerin yalnızlığı, yabancılaşması, kültürel yapısını görmekteyiz. İstanbul'un varoşuyla, modern yapısıyla kent olma çabası 90 sonrası Türk sinemasına yansımaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın Organize İşler'inde illegal bir İstanbul gerçeği sunulurken, Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak'ında kentte yaşanan modern ve geleneksel çatışması anlatılmaktadır. Ümit Ünal'ın Anlat İstanbul'u turistik görüntülerle karşımıza çıkarken, fantastik de olsa Beyoğlu gerçeği ile yüzleşmekteyiz. Tabutta Rövaşata'da Hisar'da hem İstanbul'un eşsiz silüetini hem de bu muhteşem yapı içinde yalnızlığa itilen bireyini acı bir şekilde görmekteyiz.

ABSTRACT

City has been the subject or the visual background of the cinema since its beginning. City elements can be seen in Lumiere's scenes first. City has always been the centre of cinema.

As Baudrillard puts it, the era we are going through is defined by means of the reflections coming out of the camera. Depression in the society can be observed apparently in the cities. Miscommunication, individual lost in the modern buildings, alienation and loneliness seem to be the effects of the city life. The capital cities are presented as the metropolitans in the cinema whereas the chaos, the architecture and culture of the city are defined as a whole. How much of these concepts does Istanbul have? How did it undergo the urbanization process when the historical process is examined?

Istanbul had its cultural transformation in 90s with its metropolitan characteristics. This can be obviously observed in the cinema. Especially directors such as Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan and Fatih Akın have conveyed the other face of the city to the cinema. Istanbul, with its chaos, its cultural dimension, its modern structure and its alienated individual, has found a place in the cinema. In *Uzak* of Nuri bilge Ceylan, *Tabutta Rövaşata* of Derviş Zaim, *Organize İşler* of Yılmaz Erdoğan, *Duvara Karşı* of Fatih Akın and *Masumiyet, C-Blok, 3. Sayfa, İtiraf* of Zeki Demirkubuz, we see the depression of the modern city dweller, the loneliness of the individuals among the apartments, the alienation of him and his cultural formation. Istanbul's trying hard to be a city with its slums and modern structure has been reflected in Turkish cinema after 90s. While in *Organize İşler* of Yılmaz Erdoğan an illegal form of Istanbul reality is presented, in *Uzak* of Nuri Bilge Ceylan, the clash of the modern and traditional is pointed out. Whereas we can see panoramic scenes from Istanbul in *Anlat Istanbul* of Ümit Ünal, we can also meet the Beyoğlu reality though being fantastic. In *Tabutta Rövaşata*, we bitterly see both the unique appearance of Istanbul and the individual pushed into loneliness in this fantastic formation.

ÖNSÖZ

Kentlerin sinema ile ilişkisi, modern kentin sinemada görsel ve kültürel sunumu dikkatimi çektiğinde örneklem olarak İstanbul incelemeye kara verdim. Kent modernliği, teknolojiyi, tarihi, kültürü, ideolojileri, hatta taşrayı yansıttığı için görsel olarak sinemadaki konumu dikkatimi çekti. Bu alanda, kent ve sinema ilişkisi bağlamında çeşitli kaynaklara ve çalışmalara ulaştım. Özellikle görsel şölene dönüşebilen İstanbul'un Türk sinemasında sunumunu araştırırken önce Berlin, Roma, Paris, New York'u sinemanın kentleri olarak inceledim.

Danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç ile birlikte verdiğimiz karar doğrultusunda, tezimin ilk bölümünü, kentin sosyolojik olarak gelişimine, tarihsel süreçteki kent kavramlarının değişimine ayırdım. Daha sonra kenti imgesel ve kültürel olarak bir bütün halde ele aldım. Modernizmle birlikte kente yeni anlamlar yüklenirken kentin kültürel olarak da değişimine dikkat çektim.

İkinci bölümde kenti kültürü ve görsel boyutuyla canlı bir yapı olduğunu kabul edip, önce sinemada kent kavramını, dünya sinemasından örneklerle inceleyip sonra İstanbul'un Türk Sinema tarihi içinde nasıl beyazperdeye yansıdığını araştırdım. Sinemada kent gerçeğinden hareketle Türk sinemasında İstanbul gerçeğini araştırırken, bu süreci dönemler olarak inceledim. Zaman olarak dönemin siyasal yapısı, anlatılmak istenen konu (tema) nedeniyle İstanbul dekor olarak kullanılmıştır. Kent ideolojilerin, siyasi düşüncenin anlatılmak için kullanıldığı bir araç da olmuştur. Bu yüzden ki İstanbul beyaz perdeye Yeşilçam döneminde görsel fon olarak yansırken, Arabesk kültürüyle birlikte İstanbul ve taşra yaşamı 70'ler ve 80'ler'de Türk sinemasında daha kültürel boyutta yer almıştır. Bunu Arabesk müziğin gelişim sürecinden ve iç göç kavramından hareketle inceledim. Arabesk müziğin doğrudan sinemaya yansması olarak İstanbul'un bu dönemdeki görsel sunumundaki değişikliği vurguladım.

Tezimin üçüncü ve son bölümünde ise 90 sonrası Türk sinemasında İstanbul sunumunu araştırırken, dönem filmlerini izledim ve özellikle Zeki Demirkubuz, Fatih Akın, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Ümit Ünal ve Yılmaz Erdoğan filmlerinden İstanbul konulu ya da İstanbul temalı olanlarının çözümlemesini yaptım. Bu filmleri kentte yabancılaşma, şiddet, yasal olmayan kent yaşamı ve yeni kentlilerin İstanbul’u gibi temaları ön plana çıkartarak inceledim. Film çözümlemeleri yaparken yönetmenlerin kendi görüşlerine yer verdim. Anlat İstanbul filminin yönetmenlerinden biri ve senaristi olan Ümit Ünal’a, Tabutta Rövaşata filminin yönetmeni Derviş Zaim’e desteklerinden ve benimle paylaştıkları görüşlerinden dolayı teşekkür ederim. Ayrıca Organize İşler filminin post-produksiyon sorumlusu Ali Taner Baltacı’ya filmin görsel sunumu konusundaki sorularıma samimi cevapları için teşekkür ederim. Konumu seçtiğim günden bu yana desteğini esirgemeyen ve fikirleri ile bana yön verirken, kaynaklarından sıkça yararlandığım danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç’a teşekkür ederim. Ve tabii ki her zaman yanımda olan aileme, Armağan Ersoy’a, Alper Özçakır’a, Sebahat Ergün’e, Pınar Gökbender’e ve Pınar Aslan’a sonsuz teşekkürler.

Hülya Alkan

İÇİNDEKİLER
SİNEMA VE KENT İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN, 90 SONRASI TÜRK
SİNEMASINDA İSTANBUL SUNUMU

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
FİLMOGRAFYA	xiv
EKLER LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM:

KENTİN DOĞUŞU VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. KENT KAVRAMI VE KENTİN DOĞUŞU.....	4
1.2. KENT İMGESİ.....	13
1.3. KENT VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ.....	22
1.4. MODERNİZM VE KENT İLİŞKİSİ	25

2.BÖLÜM

SİNEMADA KENT GERÇEĞİ VE 90'LI YILLARA KADAR TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL

2.1.SİNEMADA MEKAN İNSAN İLİŞKİSİ VE KENT GERÇEĞİ	29
2.2.TÜRK SİNEMASINDA MEKAN OLARAK İSTANBUL KENTİ..	39

2.3. YEŞİLÇAM DÖNEMİNDE ROMANTİK BİR FON OLARAK İSTANBUL	43
---	----

2.4.70'LERİN SONU VE 80'LERDE ARABESK FİMLERİNDE YENİ ZAMAN KENTİ İSTANBUL	49
---	----

3.BÖLÜM

90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YENİ KENT İSTANBULUN SUNUMU

3.1. 90 SONRASINDA TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ	58
--	----

3.2. KENTE “UZAK” BİREY VE YABANCILAŞAN KÜÇÜK İNSANIN “TABUTTA RÖVAŞATA”SI	60
---	----

3.3. BLOKLAR ARASINDA TAŞRA KENT İSTANBUL VE YENİ KENTLİLERİN “ÜÇÜNCÜ SAYFA” YAŞAMI VE “YAZGI”SI	67
---	----

3.4. KENTTE YASADIŞI YAŞAM VE ŞİDDETİN KAYNAĞI KENT: “DUVARA KARŞI”, “ANLAT İSTANBUL”, “ORGANİZE İŞLER”	76
---	----

SONUÇ	89
--------------------	----

KAYNAKÇA	93
-----------------------	----

EK	100
-----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

KISALTMALAR

A.g.y. : Adı geçen yayın

Y.a.g.y. : Yukarıda adı geçen yayın

A.g.m. : Adı geçen makale

ŒEKİLLER LİSTESİ

Œekil 1: Nuri Bilge Ceylan yönetmenliğindeki Uzak filminden bir görüntü

Œekil 2: Derviş Zaim yönetmenliğindeki Tabutta Rövaşata filminden bir görüntü

Œekil 3: Henri Cartier Bresson fotoğrafı

FİLMOGRAFYA

UZAK

Yönetmen : Nuri Bilge Ceylan

Senaryo : Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Yapım: 2002, Türkiye, 110 dk

Oyuncular: Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Nazan Kırılmış,
Zuhal Gencer

TABUTTA RÖVAŞATA

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşcu

Yapım : 1996, Türkiye, 76 dk.

Oyuncular : Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Özdemir, Ali Fuat Onan

ÜÇÜNCÜ SAYFA

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo : Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Yapım : 1999, Türkiye, 95 dk.

Oyuncular: Ruhi Sarı, Başak Köklükaya, Cengiz Sezici, Naci Taşdöven

C BLOK

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo : Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Yapım: 1994, Türkiye

Oyuncular: Serap Aksoy, Ülkü Duru, Zuhâl Gencer, Fikret Kuşkan,
Selçuk Yöntem

DUVARA KARŞI

Yönetmen: Fatih Akın

Senaryo: Fatih Akın

Görüntü Yönetmeni: Reiner Klausmann

Yapım: 2004, Almanya, 120 dk.

Oyuncular: Birol Ünel, Sibel Kekilli, Catrin Striebeck, Meltem Cumbul,
Güven Kıraç

ANLAT İSTANBUL

Yönetmen: Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu,
Ömür Atay

Senaryo: Ümit Ünal

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın

Yapım: 2004, Türkiye

Oyuncular: Altan Erkekli, Özgü Namal, Mehmet Günsur, Erkan Can, Azra
Akın, Nejat İşler, Vahide Gördüm, Şevket Çoruh, Güven Kıraç, İsmail
Hacıoğlu, Nurgül Yeşilçay, Fikret Kuşkan, Ozan Güven, Yelda Reynaud,

ORGANİZE İŞLER

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Yapım: 2005, Türkiye

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan, Tolga Çevik, Demet Akbağ, Altan Erkekli,
Özgü Namal, Erdal Tosun, Tuncer Salman, Ebru Akel, Cem Yılmaz, Başak
Köklükaya

EKLER LİSTESİ

Yönetmen ve senarist Ümit Ünal ile söyleşi (2006 Aralık-Cihangir İstanbul)

Giriş

Orhan Duru yaşadığı kent üzerine düşünürken, kentin değişimi karşısında şaşkınlığını ve duyduğu tedirginliği şöyle dile getirmektedir. “*Bu kente şaşırıp duruyorum. Ne yapacağımı bilemiyorum. Bu durum beni altüst ediyor. Oysa doğduğum kent burası. Uzun yıllarımı burada geçirdim, küçüklüğümde bildiğim yerler var ama yeterli değil bu akışa ayak uydurmak gerek yoksa en iyi bildiğiniz yeri bile tanıyamıyorsunuz. Bir bakıyorsunuz ki üzerinden asma yollar, köprüler geçmiş, gökdelenler dikilmiş top oynadığımız çayırliklara*”¹ Yaşanılan mekanlar üzerinde düşünmeye başlanıldığında kent kavramına belli bir mesafeden yaklaşmak gerekmektedir. Kentin çizgileri belirlenirken, modern kent ve birey ilişkisi, kültürel boyutu ve kenti yapan tüm unsurlar birlikte ele alınmaktadır.

Her dönemde farklı kent yapıları vardır. Tarım devriminin kentleri ile endüstri devriminin kentleri ya da iletişim devriminin kentlerinin birbirinden çok farklı olduğu açıktır. Özellikle iletişim devrimi kentleri tüm diğer kent tanımlarından biraz daha farklı olarak her şeyin içinde olduğu daha karmaşık bir düzenlemedir. Coğrafi farklılıklarda bile kent anlayışında değişiklikler vardır. Kürşat Bumin’in “Demokrasi Arayışında Kent”² kitabında da söz ettiği üzere; Doğu ve Batı kentlerinin farklılıkları coğrafi konumlarından ve kültür farklarından ileri gelmektedir. Kentin, gelişim sürecine bakıldığında, uygarlığın ve demokrasiyle de çok yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra anti demokratik kent modelleriyle de hesaplaşmak gerektiğini savunan Bumin, merkezi yönetimlere karşılık olarak karşı iktidarların olması gerektiğini savunmaktadır. Tüm bu “iktidar”, “yönetim”, “demokrasi”, “uygarlık” kavramları, kentle birebir yakından ilişkilidir.

¹ “Orhan Duru, *İstanbulun s:39*” Ali Yaşar Sarıbay, **Kent: Modernleşme ile Postmodernleşme Arasındaki Köprü**, Editör: Yıldırım Ferzan, **Kentte Birlikte Yaşamak Üstüne** Kolektif Yayıncılık, İstanbul, 1988, s: 37’teki alıntı.

² Kürşat Bumin, **Demokrasi Arayışında Kent**, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1990.

Kent yaşamı, ticari ilişkileri, sosyal yapısı, gündelik yaşamı, modern kültür biçimi, sanatsal faaliyetleri ile kırsaldan ayrılmaktadır. Kent denildiğinde çağrıştırdığı izdüşümleri o kente ait imgeler ve yaşanılanlar olmaktadır. Kent sadece görsel olarak modernitenin sunumu değil, aynı zamanda kültürel olarak da kırsaldan farklı bir anlam taşımaktadır. Modernizm ve Postmodernizm süreçlerine gelene kadar sinema ve kent ilişkisi birçok aşama kat etmiştir. Sinema çağın gerçekliğini en iyi şekilde sunan araç olarak düşünüldüğünde modern hayatın sinemaya sunulmasının ardından, post-modern yapının sinemada etkileri görülmektedir. Baudrillard'a göre içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığı ile tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon çağın gerçekliğini oluşturmaktadır.³

Bu çalışmada, Berlin, Roma, Paris, New York sinemanın kentleri olarak incelenerek İstanbul'un ise modern kent olarak sinemada sunumu araştırılacaktır. Kentin tarihsel süreçteki gelişimi ve modern kentin kültürel yapısı araştırılarak, kentlerin sinema ile ilişkisi, imgesel olarak sinemada sunumu ve örneklem olarak da İstanbul incelenecektir. Kent, sinemanın ilk doğuşundan bu yana filmlere konu ya da fon olmuştur. Kentsel öğeler Lumiere'in görüntülerinde karşımıza çıkmaktadır. Kırsal bölgelerin anlatıldığı filmler de yine kent referansı ile yansıtılmaktadır. Sonuç olarak kentin sinemayla ilişkisi kaçınılmazdır hatta daha kent sinemanın tam da merkezindedir.

İstanbul'un toplumsal ve fiziki manzaraları değiştikçe film manzaraları da değişmektedir. Özellikle toplumsal gerçekçi filmler bu yeni manzarayı görsel olarak da taşımaktadırlar. İstanbul'un Türk sinemasında özellikle 90 sonrası sunumu incelenirken, hem görsel hem kültürel öğeler dikkate alınarak dönemsel değişimler araştırılacaktır. Bu araştırmanın kolaylığı açısından İstanbul'un Türk sinemasında sunumu tarihsel süreçte farklı dönemler olarak incelenecektir. Bu dönemler; Yeşilçam sineması, 80 sonrası arabesk sinema ve 90 sonrası Türk sinemasıdır. Yeşilçam sinemasının İstanbul'u romantik bir fonda aktarması, filmlerin hikayeleri arasındaki benzerlik, zengin fakir ailelerin arasındaki kimi zaman komik kimi zaman

³ Semire Ruken Öztürk, Sabri Büyükdüvenci, **Postmodernizm ve Sinema**, Bilim ve Sanat Yayınları, 1. Basım, 1997, Ankara, s:14

trajik olaylar İstanbul ekseninde tekrar incelenecektir. 80 sonrası Türk sineması ise İstanbul'a farklı anlamlar kazandırmaktadır. Arabeskin kökenlerine bakılarak, arabesk müziğin sinemaya etkisi araştırılacaktır. Özellikler Orhan Gencebay ve sonrasında da İbrahim Tatlıses'in arabesk müzikte ön plana çıkıp popülerleşmesi, dönemin siyasi yapısının da etkisiyle kültürün değişmesi vurgulanacaktır. Popüler kültürün ürünü olarak bu müziğin Türk sinemasını nasıl etkilediği araştırılırken filmlerde İstanbul'un konumu ön plana çıkartılacaktır. Göçün de etkisiyle oluşan gecekondü yaşamı ve varoşların İstanbul'unun görsel ve kültürel sunumu aktarılacaktır.

Modern kent anlayışı ile birlikte, kentin sosyal yapısı değişmekte ve bireyler arası ilişkiler farklı anlamlar kazanmaktadır. Bireyler birbirinden uzaklaşırken, olaylara duyarsızlaşma ve toplumdaki yabancılaşma yaşanmaktadır. Filmlerdeki bu ruh hali daha çok modern yaşamla birlikte kentte değişen toplumsal yapının bir getirisi olarak yeniden keşfedilen ve popülerleşen psikoloji biliminin bir sonucudur. Bu İstanbul'un 90 sonrası Türk sinemasında sunumunu da etkilemektedir. İstanbul kentinin yapısının bu değişimi incelenirken farklı yönetmenlerin farklı anlayışlarına yer verilecektir. Filmler arası ortak noktalar bulunarak modern kent İstanbul'un görsel sunumundan çok kültürel sunumuna değinilecektir. Özellikle Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Ümit Ünal gibi yönetmenlerin filmlerinden yola çıkılarak İstanbul yaşamı aktarılacaktır. Bu yönetmenlerin gözünden İstanbul ve bireyin ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Ümit Ünal, Fatih Akın gibi yönetmenler şehrin diğer yüzünü, kentsel ve kültürel özellikleriyle sinemaya aktarmaktadırlar. Bu yönetmenlerin sinema anlayışlarına da bağlı olarak; kentin işleniş ve görsel sunumu farklılaşmaktadır. Tarihsel süreçteki, bu sunum farklılığı toplumsal olaylara ve modernizme bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden ki, son dönem Türk sinemasında İstanbul kent olarak insanıyla, kargaşasıyla, kültürel boyutuyla, modern yapısı ve kendine ve topluma yabancılaşan bireyi ile sinemada yer bulmaktadır.

1. BÖLÜM:

KENTİN DOĞUŞU VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Kent Kavramı ve Kentin Doğuşu

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde 'kent' kelimesine karşılık olarak "*nüfusunun çoğu, ticaret, sanayi ve yönetimle ilgili işlerle uğraşan, tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı*" olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanı sıra, kent kelimesinin kökeni ile ilgili birçok görüş mevcuttur. Prof. Dr. Hamza Zülfikar, *Doğru Yazalım Doğru Konuşalım* isimli yazısında kent sözcüğünün kökeninde göz ardı edilen anlam kaymasını şöyle açıklamaktadır: "*Kent'e gelince bu söz 1930'lu yıllarda gündeme gelmiştir. Osmanlıcadan Türkçeye Söz Karşılıkları Tarama Dergisi adlı çalışmadan alınan kent sözü şehir karşılığı olarak önerilmiştir. Kent bu kitaba W. Radloff'un sözlüğünden alınmıştır. Ancak kentin eski bir İran dili olan Soğudcadan geldiği, Türkçe olmadığı dikkatlerden kaçmıştır.*"⁴ Zülfikar, kent kelimesinin kökeni ile ilgili olarak aynı yazıda Milliyet gazetesinin 13 Mart 1959 tarihli Peyami Safa yazısından da alıntıya yer vermektedir: "*Ne düğü belirsiz olduğu için Türkçede o güzel ve sıcak şehir kelimesinin yerini tutamamıştır. Yalnız başşehir kelimesinde iki ş harfinin çatışmasından doğan tenafürden masun olduğu için başkent kelimesi tutunur gibi olmuştur. Yoksa İstanbul kenti, kent meclisi, kent orkestrası veya şehircilik yerine kentçilik diyenlere rastlamak zordur. Kelimenin iki sessiz harfi yan yana getiren yapısı da ona bir yabancılik ve kekremcilik veriyor...*"⁵ Burada kentin kökeninden çok şehir ve kent kelimesinin Türkçedeki yeri vurgulanmıştır. Diğer taraftan Arapça ve bazı batı dillerinde kent sözcüğüne baktığımızda karşımıza Medine_City_Cité ve bu kelimelerden türeyen, Medeniyet_Civilization_Civilisation kavramları çıkmaktadır. Peyami Safa kent kelimesinin, Farsça, Türkçe, Uygurca, Çağatayca, Latince eski Fransızca, İtalyanca olduğu iddialarından söz ederken, Latince cans'tan

⁴ Peyami Safa, Milliyet gazetesinin 13 Mart 1959 tarihli yazısından aktaran Prof. Dr. Hamza Zülfikar **Doğru Yazalım Doğru Konuşalım**, www.tdk.org.tr

⁵ Zülfikar, y.a.g. y.

eski Fransızca cant=kant kelimelerine, İtalyanca canto, Fransızca canton kelimelerine geçişlerin olma ihtimalini vurgulamaktadır. Ayrıca Safa Taşkent ve Semerkant gibi şehir isimlerinin bu kelimenin Türk asıllı olduğunun ispatı olamayacağını altını çizmektedir.

Mehmet Ali Kılıçbay ise kenti kadın icadı olarak tanımlamaktadır. Yeni kentin varlığının mümkün oluşunun yerleşik hayatla yakından ilgili olduğunu belirtmektedir. *“Uygarlığın beşiği olan kent ise bir kadın icadıdır, yani kentin varlığını mümkün kılan, yerleşik hayata, dolayısıyla kentsel hayata geçmeyi zorunlu hale getiren tarımı kadınlar bulmuşlardır. Aslında üretimi demeliydim. Çünkü insanlığın şafağında yer alan ve mutlak zaman birimleriyle çok uzun süren erkek ekonomisi, var olanı dönüştürmek yani üretim yapmak yerine, doğanın sunduklarını arayıp bulmaya yönelik bir tarz idi. Öte yandan, barınak ve korunaktan, yani doğanın sunduğu olanaklardan ‘ev’e yani üretilmiş konuta götüren sürecin her anına damgasını vuranlar gene kadınlar olmuşlardır.”*⁶ Bütün bunların yanı sıra kente ait erkeksi özellikleri de vurgulayan Kılıçbay, erkeğin avcı karakterinin kente ait örgütlenme özelliğinin temellerini oluşturduğunu belirtmektedir. *“Erkek doğallığından kopmakta geciktiği ve dönüşmekte ayak sürdürdüğü için, avcı karakterini hala muhafaza etmektedir. Bu nedenle örgütçüdür, nihayette her şeyi belli bir amaca yönelik olarak görmektedir. Siyaset, toplum, ekonomi onun için amaçlı örgütlenmelerdir.”*⁷

Uygarlık ve kent ilişkisinden yola çıkılarak kentin gelişimini izlemek mümkün olmuştur. *“Şehrin, farklılıkların kesişme alanı olduğu ve insanların ancak bilinmeyenle karşılaştıkları zaman olgunlaşma fırsatı yakalayabildikleri göz önünde tutulursa, medeniyetin gelişimini şehrin gelişiminden ayrı düşünmek mümkün olmayacaktır. Ne var ki, günümüzde kamusal alan vaktiyle sahip olduğu önemi yitirmiştir. Artık kamusal alanlar, yaşanan mekânlar olmaktan çıkmış, öylesine ve hızla gelip geçilen yerlere dönüşmüştür. İşte kamusal alanın çözüle çözüle en nihayetinde eriyip gitmesine kadar uzanan bu süreç, gerek bireyler, gerekse toplum*

⁶ Mehmet Ali Kılıçbay, **Şehirler ve Kentler**, İmge Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul ,Temmuz 2000, s:14-15

⁷ Kılıçbay, y.a.g.y., s:18

açısından son derece olumsuz sonuçlara gebedir.”⁸ Kent kavramıyla uygarlık kavramı arasında sıkı bir ilişki olduğu kaçınılmazdır. Kent uygarlıktır, yerleşik, gelişmiş ve ideal anlamda “ileri” bir toplumsal örüntüyü ifade eder. Hatta kentlerin “kuşatılan birer özgürlük adası” “farklı olabilme izni”ni veren özgürlük sistemleri oluşu iddia edilmektedir.⁹ Kent kelimesinin kökeni ile medeniyet arasında yakın bir bağ olduğu kaçınılmazdır. Ama medeniyet kente her zaman olumlu anlamlar kazandırmamaktadır. “1867 yılında Londra’da¹⁰ Thames nehrinin yaydığı koku felakettir, ama kanalizasyon borularıyla beraber ilk metro temelini kazılması da bu yıllara rastlamaktadır.”¹¹

Kent, insanın kendini manevi yönden besleyebildiği, her türlü araştırmalarını rahatça yapabildiği, görüşlerini sunabildiği, siyasi, felsefi, bilimsel çalışmalarını devam ettirebildiği de bir yerdir. Fakat kentin bu yapısı o kadar da kolay oluşmamıştır. Tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişimlerle kent, tüm bu özellikleri içinde barındırmıştır. Kentler ile uygarlık arasına yakın bir ilişki olduğu kadar, gelişme ve özgürlük arasında da yakın bir bağ vardır. Bu bağ Akdeniz dünyası ve batı Hıristiyanlığı etkileriyle güçlenmektedir. “*Kentlerle sosyo-ekonomik değişme arasındaki özgül ilişkiler 18. yüzyıla değin ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Bu dönemde, birbiriyle bağlantılı iki süreç önemlidir. Birincisi, devlet sistemlerinden ayrı olan toplumsal yaşamın hem dinamik hem de kendine yeterli bir özelliği olarak büyüyen bir ekonomik etkinliktir. İkincisi, toprağın, insan varlığının ezici olarak ağır basan özdeksel temelini temsil etmediğinin giderek daha çok farkına varılmasıdır. Bu türlü gelişmelerin ortak sonucu, tarihte ekonominin belirleyiciliğinin önemine olan inancı, ister kent ister devlet olsun, toplumsal değişimin geliştirici etmenleri olarak toprağa dayanmayan toplumsal kurumlara bağlamak oluşmuştur.*”¹²

⁸ Elif Şafak, **Roman Şehir ve Getto**, <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=298> (E Dergisi, Sayı 21, Aralık 2000)

⁹ Tarık Demirkan, **Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları Kentler**, Cogito (8), Yaz 1996, s:17

¹⁰ Sanayi Çağı’nda bir kentin değişimi, görünüşü, çehresi, yaşam şekli imgesel olarak Charles Dickens’ın “İki Şehrin Hikayesi”ne şöyle yansımıştır: “Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü; akil çağıydı; ışık mevsimiydi, karanlık mevsimiydi, umut baharıydı, üzüntü kışıydı; önümüzde her şey vardı, önümüzde hiçbir şey yoktu; hepimiz dosdoğru cennete gidecektik, hepimiz dosdoğru öbür yana gidecektik...” (Dickens, s:13)

¹¹ Nevval Çizgen **Kent ve Kültür**, Say Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1994, s:20

¹² R. J Holton, **Kentler Kapitalizm ve Uygarlık**, Çeviren: Ruşen Keleş, İmge Kitabevi, İstanbul 1.Baskı, Ekim 1999, s:49

Tüm bunların yanı sıra “kent” ve “kır” tanımlamaları değişik kültürlerde farklılık göstermektedir. Kenti kent, kırsalı kırsal yapan kendine özgü nitelikleridir. Bir bölümü gözle görünen fiziksel özellikler bir bölümü ise ilişkiler, ürünler, hareketler, davranışlar, yaşanılanlar yani kültürel özellikler olarak farklılık göstermektedir. İkisi arasındaki ayırım olumlu ya da olumsuz farklılık olarak tanımlanamaz. “... Kentin (en azından kimi kentlerin) yenilik, toplumsal değişme ve çağdaşlık kavramlarıyla ilişkilendirilmesidir. Kimilerince bu, olumlu yönde yorumlanmakta; kentler ve kentliler ‘ilerleme’, ‘uygarlık’ ve ‘aydınlanma’nın taşıyıcıları olarak tanımlanmaktadır. Başkaları ise, kentsel ortamı toplumsal hastalıklara, ahlaki çöküntüye ve toplumun yıkılmasına yol açtığı için onaylamamışlardır. Kent yaşamına ilişkin bu iki zıt değerlendirme, ‘ilerlemenin’ ve ‘düzensizliğin’, ‘toplumsal sorunların’ ve ‘özgürleşmenin’ kentte bir arada var olabileceğini savunan üçüncü bir yaklaşımı dışlamamalıdır.”¹³

İlk kentlerin ortaya çıkışı hakkında birçok görüş vardır. “Kadim anlatılara göre, yeryüzündeki ilk şehir, insanlık tarihinin tanıdığı ilk katilin eseridir. Kabil, kardeşi Habil i öldürdükten sonra, toprak tarafından ebediyen reddedilmiştir. Bundan böyle ektiği tohumlar boy vermeyecek, dokunduğu bitkiler kuruyup solacak, bastığı toprağın bereketi kaçacaktır. Taşdığı lanetten kaçmaya çalışırken, toprağa olan bağlılığından da kopan Kabil, en nihayetinde yerleşebilmek için siyah taşlarla bir yer inşa etmek durumunda kalır. İlk şehir böyle kurulur. Kurulur ve hızla büyür. Zira burası zamanla, farklı farklı yönlere giden kervanların yollarının kesiştiği bir kavşak ve farklı farklı demlerden çalan envai çeşit insanın buluşma mekânı olur. Şehir denilen yer, kalabalık ve hareketli, pis ve sorunlu, huzursuz ve gürültülüdür. Oburdur, doymak nedir bilmez. Açgözlüdür, bulduyuyla yetinmez.”¹⁴

Tarihi sürece bakıldığında kent ile neyin kastedildiği önemlidir. Kent sözcüğü ile halkın geçimini toprağı ekip biçmekle değil ticaretle sağladığı yer mi kastedilmekte yoksa kendi içinde hukuksal kuralları ve kurumları olan bir toplumun yaşadığı yer mi anlatılmak istenmektedir? “Bir kenti bir yönetim merkezi ve bir kale olarak düşünüyorsak, Karolenj döneminde, bu dönemi izleyen yıllarda oldukça çok

¹³ Holton, y.a.g.y., s:12

¹⁴ Şafak, a.g.y., <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=298>

sayıda kent bulunduğu açıktır. Bu, o zamanki kentlerin orta ve yeniçağlardaki kentlerin belli başlı iki özelliği olan, orta sınıf halk ile toplumsal örgütten yoksun olduklarını söylemenin bir başka yoludur.”¹⁵

İlk kentlerle ilgili tartışmalı bir görüş ise (kanıtlanmamış bir hipotez olarak) metal çağında ortaya çıkmış olmalarıdır. Margaret A. Murray’ın değindiği gibi metal silah kullanan insanlar, kaba taş silah kullananlar karşısında askeri üstünlük sağlamaktadırlar. Bakır, tunç ya da demirden silah yapmasını bilmeyen neolitik çiftçiler, metal silahlarla donanmış istilacılara kolaylıkla yem olmaktadır. Saldırganlar kendilerinin daha güçsüz olanları kendilerine bağımlı hale getirmekteydiler ve fethettikleri topraklara yerleşmekteydiler. Özetle ilk kentler bu görüşe göre hakimiyet altına alınan topluluklar tarafından kurulmakta, savunma ve saldırı alanlarında güçlü karargahlar olarak gelişmekteydiler.¹⁶

“İlk kentler, beylerin boyun eğdirdikleri köylüleri denetim altında tuttuğu birer müstahkem yer niteliğinde idiye de, Ortaçağ feodal beylerinin aynı amaca hizmet eden şatolarından farklıdır. Antik kentler, çoğu beyin, kendinden daha güçlü bir efendiye bağlılık gösterdiği hükümler birer siyasi varlık durumundaydı. Başlangıçta kent ve kent devleti terimleri hemen hemen özdeşti. Kentlerin de kırsal hinterlandı vardı elbette, ama orada yaşayanlar sadece tebaaydı. Sonuç olarak kentte yaşayanların ayrıcalıklı bir hukuki konumu vardı.”¹⁷ İnsanın yerleşik hayata geçmesi, zaman içinde yaşamsal alanlarının değişmesi, gösterdikleri gelişme sonucunda ortaya çıkan kentler tarihin en temel dönüşüm mekanları ve süreçleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilim adamları, bu konuyla ilgili farklı teoriler ortaya koymaktadırlar. Örneğin arkeolog V. Gordon Childe’a göre, insan topluluklarının bu gelişimini anlatan tarihsel süreç dört ana çağdan oluşmaktadır. Bu çağlar birbirlerinden üç devrimle ayrılmıştır. Neolitik Devrim’le eski taş çağının avcı toplayıcı kültürleri yerleşik tarıma geçişini tamamlamış, milattan önce dördüncü ve üçüncü binyılda başlayan kentsel devrim ise neolitik toplumdan daha da karmaşık

¹⁵ Henri Pirenne, **Ortaçağ Kentleri**, Çev:Şadan Karadeniz, İletişim Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul, 2005, s:47

¹⁶ Ernest Ego Begel, **Kentlerin Doğuşu**, Çev:Özden Arıkan, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:8

¹⁷ Begel, y.a.g.y., s:9

ticaret temelli ve hiyerarşik toplum yapılarına dönüşümü sağlamıştır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda gelişen sanayi devrimi ise modern çağın yolunu açmıştır.

18

Egon Ernest Begel, kent kavramını üç değişik zaman aralığında incelemektedir. Kent sözcüğüne verilen anlamın tarihsel süreçte farklı olabileceğinin altını çizerek Kenti; Antik Çağda Kent, Ortaçağ Kenti, Modern Çağda Kent başlıkları altında incelemektedir. Begel “İlk kentlerin ilkel birer köy olduğu, sonra yavaş yavaş kentsel merkezlere dönüştükleri ve neolitik köylerin sırf nüfus artışıyla kente dönüştüğü” yolundaki yaygın görüşe karşı gelerek farklı bir görüş öne sürmektedir. Begel, birçok kentin tepelerin üstüne ve benzeri yerlere kurulmuş olmasından dolayı köylülerin, orada yaşayanların sırtlarındaki ağır yüklerle oralara ulaşmasını zorlaştırmakta ve bu durumun bu çalışan insanların yerleşmesini teşvik etmediğini ileri sürmektedir. Yönetici savaştı bir sınıf olarak kendini neolitik nüfustan ayıran bir sınıf ortaya çıkıyor ki kentlerin oluşumunu sağlayan unsurun da bu sınıf olduğu belirtilmektedir. Sınıfsal farklılıklar, siyasi hakimiyet kurulduktan sonra kentleri oluşturan toplumlar farklı nitelikler kazanmaya başlamaktadır. Yerleşik hayatın bir getirisi olan yönetim, yönetim iktidar tebaa ve tüm bu grupları bir arada tutmaya yarayan inanç sistemi için ek binalar, tapınaklar yapılmaya başlanmaktadır. Yine yerleşik hayatın devamlılığı için dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı kaleler, surlar ya da savunma sistemleri kurulmaktadır. “Kentler, güvenliklerin sağlamak amacıyla genellikle savunmaya daha elverişli olan tepelerde kuruldu ve aşağılara doğru yayıldı. İlk dönemlerde ‘polis’ sözcüğü, yalnızca ‘yüksek kent’ (ya da tepedeki kent) için kullanılıyordu; aşağı kente ise ‘asty’ adı veriliyordu. Zamanla bu ayrım ortadan kalktı ve polis, ilk önce tüm kenti sonra da ‘devlet’i kapsayan bir anlam kazandı.”¹⁹

“Polis, bir ya da bir kaç kent ile bunun (bunların) çevresindeki kırsal bölgeyi kapsıyordu. Ülke ya da devlet anlamında polis, çeşitli tapınakları, devlet binaları,

¹⁸ V.Gordon Childe, **Kendini Yaratan İnsan**, Çev: Filiz Ofluoğlu, Varlık Yayınları, 8. Basım, Mart 2006, s:43

¹⁹ Mehmet Ali Ağaoğulları, **Kent Devletinden İmparatorluğa**, İmge Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul, 2004, s:1

agora'sı²⁰, spor alanı (gymnasion), açık hava tiyatrosu vb. ile düzenli ve kompleks bir yapılanma görünümü veriyordu. Fakat gerçek gelişmemiş, gerek olabildiğince gelişmeyi dışlamış polislerde bu tür kentler oluşmamıştı. Örneğin Sparta polisi, bir dağınık köyler kümesi niteliği gösteriyordu.”²¹ Kent Devleti denildiğinde söz edilen şeyin, Yunaca kökenli polis yani, Yunan yarımadasını, Anadolu'nun Batı kıyılarını, Ege adalarını ve Güney İtalya ile Sicilya'yı kapsayan Eski Yunana dünyasının en parlak döneminin toplumsal ve siyasal örgütleniş biçimini kastettiğini fakat tam da karşılamadığını belirtmek gerekmektedir. “Kent Devleti yalnızca Eski Yunan'a özgü bir kurum değildir; değişik dönemlerde ve değişik toplumlarda aynı örgütleniş biçimin çeşitli örneklerine rastlanmaktadır. Fakat kent devletleri buralarda (örneğin Roma'da) geçici bir nitelik gösterirken, Yunan'da kalıcı olmuş ya da daha doğrusu kalıcı olmayı amaç edinmiştir. Yunan polis'lerinin varlıklarını uzun süre sürdürebilmelerinde rol oynamış temel etmenler olarak, polis'in yetkin siyasal toplum mitosunu ile donanmış donatılmış olması ve polis'leri kendi içinde eritecek merkezi bir siyasal iktidarın çeşitli koşullar nedeniyle belirememiş olması gösterilebilir.”²² Aristoteles, kent ile art bölgesini, kentle kırsal alanı birbirim olarak tanımlarken mekansal ve toplumsal yönlerden birbirinden ayırmamaktadır. Kent dışında yaşayan çiftçileri bile kentin (polis) birer parçası olarak görmektedir. “Her ne kadar kent (polis), kimi kez, kırsal art bölge anlamına yaklaşan 'chora'dan ayrılmaktaysa da Finley, kentin (polis), özde kent-devlet (city-state) ya da kent (city) yerine kullanılabilecek bir terim olduğunu öne sürmektedir. Daha sonra, Romalılar, kent ile onu çevreleyen alanı tek bir birim olarak algılayan Helenlerin yaklaşımını benimsemişlerdir. Yani, kent ile art bölgenin, siyasal tüzel ve mekansal birliği, olduğu gibi varlığını sürdürmüştür.”²³ Kentlerden başlayan siyasi iktidar ve sınıfsal ayırım, farklı coğrafyalarda farklı süreçlerden geçerek günümüz modern kentin temellerini oluşturmaktadır.

Kentleşme yönelimi bölgeden bölgeye değişebilen bir çeşitlilik göstermektedir. Genellikle ticaretin yoğunluk kazandığı yerlerde toplu yaşam ve kent

²⁰ Kabilesel örgütleniş döneminde halkın siyasal toplanma yeri anlamına gelmektedir. Fakat daha sonralara pazar alanı (çarşı) anlamında da kullanılmıştır.

²¹ Ağaogulları, a.g.y., s:15

²² Ağaogulları, a.g.y., s:11-12

²³ Holton, a.g.y., s:307

yaşamına yönelim söz konusudur. “Hiçbir uygarlıkta, kent yaşamı ticaret ve sanayiden bağımsız olarak gelişmemiştir. Ne antik çağda ne de modern zamanlarda bu kuralın dışında kalan bir durum olmamıştır. İklim, halk, din ayrılıkları, bu bakımdan tıpkı çağların ayrılıkları gibi önemsizdir. Bu, geçmişte Mısır, Babil, Yunanistan kentlerinde, Roma ve Arap İmparatorluklarında geçerli olmuş bir kuraldır; tıpkı günümüzde, Avrupa, Amerika, Hindistan, Japonya ve Çin kentlerinde geçerliliğini koruduğu gibi. Bu evrensellik zorunlulukla açıklanmaktadır. Gerçekten bir kent grubu ancak, yiyecek maddelerini dışarıdan getirerek yaşayabilir. Ancak bu dışalımın, buna denk düşen ya da bununla eş değerdeki mamul ürünlerin dış satımıyla dengelenmesi zorunludur. Böylece kentle çevresindeki kırsal bölge arasında sıkı bir karşılıklı hizmet ilişkisi kurulur. Karşılıklı bağımlılığın sürdürülebilmesi için ticaret ve sanayi vazgeçilmez öğelerdir; sürekli bir alışveriş sağlamak için birincisi, değişim amacıyla mal sağlamak için de ikincisi olmasaydı kent yok olup giderdi.”²⁴

Zanaat ve ticaretin önem kazanmasıyla, kentleşme yönelimi de bu unsurlara bağlı olarak gelişmiştir. Zanaatkarlar tarafından saraya ve halka gereken ihtiyaçtan fazlasını üretilince, bunları pazarlayacak satacak yerlere ve diğer insanlara ihtiyaç duyulmuştur. Kent kendine bir pazar arayışı içine girince, kırsal bu amaçla kullanılmıştır. Begel’in de yazısında belirttiği üzere kent bir süre sonra bir pazara kentsel mamullerin verilir karşılığında kırsal ürünlerin alındığı bir merkeze dönüştürülmüştür. “Başlıca üç tip pazar vardı: Yerel Pazar, Bölgesel Pazar ve daha geniş bir alana mal sunan Pazar, yani ülkeler arası ticarete yönelik Uluslararası Pazar. Kehribar yolunun ve paleolitik yerleşimlerde bulunan birçok yabancı kap kaçağın gösterdiği gibi, kentlerin doğuşundan önce de uluslararası ticaret vardı. Ama bu ticaret, uzun mesafeye kolaylıkla taşınabilecek olan mallarla (kehribar, değerli taşlar, küçük aletler gibi) sınırlıydı. Etkili taşımacılık yöntemleri geliştirilene kadar büyük miktarlarda ihtiyaç maddesinin ticareti mümkün olmadı. Diğer yandan gemi taşımacılığı 19. yüzyılda demiryolunun icadına kadar en hızlı taşımacılık yöntemi oldu.”²⁵

²⁴ Pirenne, a.g.y., s:99

²⁵ Begel, a.g.y., s:10

Gemicilik merkezleri, denizlerin hinterlandları kentleşme konusunda daha hızlı geliştiler. Ticaret bir kentin, daha sonra da bir bölgenin devletin hatta imparatorluğun gelişimi için çok önemliydi. “Akdeniz kuşkusuz imparatorluğun²⁶ siyasal ve ekonomik birliğin güvencesiydi. İmparatorluğun varlığı temelde bu deniz üstündeki egemenliğine bağlıydı. Bu büyük ticaret yolu olmasaydı, orbis romanus²⁷un, ne hükümet, ne savunma, ne e yönetim olanağı olurdu. İmparatorluğun son dönemlerinde bile bu denizci niteliğinin sürdürülmekle kalmayıp, daha da belirginleşmesi ilginçtir. Karadaki eski başkent Roma bırakıldığında onun yerini alan kent yalnızca başkent değil, aynı zamanda önde gelen bir liman olan Konstantinopolis’ti.”²⁸

Gordon Childe, Kent Devrimi kuramcısı olarak kentlerin verimli arazilere paralel olarak geliştiği hatta ticaretin de önem kazanmasına konum sağlayan Dicle Fırat arasındaki livli topraklarda, Indus Irmağı kıyılarında, Nil Vadisi’nde tarımsal devrim sonrasında kentleşmenin daha belirgin olduğunu ileri sürmektedir.²⁹ Kırsal bir yerleşimden kentsel yerleşime geçiş ise ticaretle olmaktadır. “...bugün Rusya’ya oluşturan bölgedeki Kiev’in, Kij adlı bir slav prensi tarafından tahkim edilen kırsal bir yerleşimden geliştiği anlaşılmaktadır. Novgorod (kelime anlamı ‘yeni kent’tir.), Baltık’tan Karadeniz’e uzanan eski bir ticaret yolu üzerinde ticari bir merkez olarak kurulmuştur. Adına ilk kez 1147 de rastlanılan Moskova’nın kuruluşu ise belirsizdir.”³⁰

Modern dünyada kent oluşumunu tamamladıktan sonra çeşitli çatışmalara, sahne olmuştur. Geçmişten bu yana kentlerin sahipleri değişmekte ya da çatışmaktadır. Savaş ya da çatışma kent için vazgeçilmez bir olgu halindedir. “Mezopotamya kentlerinden Yunan ve Roma kentlerine, ortaçağdan da modern zamanlara kadar kent, güvenli bir yaşamın simgesi olmuş, hatta Romalılar, kenti barışı korumakta en yetkin kurum şeklinde görmüşlerdir. Ancak savaş tekniğinin muazzam ölçüde ilerleyip tehlikesini artırması, kentleri de güvenli olmaktan

²⁶ İmparatorluk diye sözedilen Roma İmparatorluğu’dur.

²⁷ Latince Roma ülkesi, Roma evreni, Roma yörüngesi anlamındadır.

²⁸ Pirenne, a.g.y., s:11

²⁹ Childe, a.g.y., s:103

³⁰ Begel, a.g.y., s:12

çıkarmıştır. Efsanevi Babil, savaş sonrasında yerle bir olmuş, İkinci Dünya Savaşı'nda da Avrupa Kentleri bombalanmış, İsrail Filistin savaşları yüzünden Kudüs yağmalanmış, New York'un devasa binaları da terörizm sonucunda yerle bir edilmiştir."³¹

1.2. Kent İmgesi

Kent imgesi ile anlaşılan, o kentin genel görünümüyle yaşam tarzıdır. Sokakları, caddeleri, parkları, heykelleri, kütüphaneleri, insanların giyimi ve yaşam tarzları kentin mimarisi belleğe yerleşmektedir. Kent sokaklardan ve caddelerden oluşmaktadır. Bu sokaklarda yürüdükçe geniş alanlara, parklara ya da dini yapılara çıkılmaktadır. Bazı kentler melezdir; içinde birçok farklı mimariyi, yapıyı, tarzı barındırmaktadırlar. "*Çin mahallelerinde veya Hint dükkanlarında ile olsa yaşayan ötekilerin dayanılmaz cazibesi vardır. İskenderiye Kahire, Şam veya Beyrut hem Yunan, hem Suriyeli hem Arap hem Osmanlı hem de Kolonyal binalardan bakan Avrupa'dır. Biraz Akdeniz'dir biraz da çöl. Hepsinin karışımı bir melez keyfi, güzelliği sarar siluetin tül peçesini*"³²

Turgut Cansever kenti; "*insanın, hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli en büyük fiziki ürünü ve insan hayatını yönelten, çerçeveleyen yapıdır*"³³ diye tanımlamaktadır. Kent tanımı yapılırken, sadece görünüş değil canlı bir yapı olarak insandan daha doğrusu yaşayan insanın kültüründen, yaşayış şeklinden, alışkanlıklarından, anlamlı bir yığın olarak toplumdaki da söz etmek gerekmektedir. Kent ve kültürü bir arada olması gereken birbirini tamamlayan bir organizma parçaları gibi düşünülmelidir. Kent yaşamı, ticari ilişkileri, sosyal yapısı, gündelik yaşamı, modern kültür biçimi, sanatsal faaliyetleri ile kırsaldan ayrılmaktadır. Kent denildiğinde çağrıştırdığı izdüşümleri o kente ait imgeler ve yaşanılanlar olmaktadır. Dolayısıyla, kent canlıdır. Kentin kendi içinde bir devinimi

³¹ Mehmet Öztürk, **Sine-masal Kentler: Modernitenin İki Kahramanı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme**, Donkişot İnceleme, İstanbul, Şubat 2005, s:52

³² Çizgen, a.g.y., s: 31

³³ Turgut Cansever, **Şehir**, Cogito "Kent ve Kültürü" özel sayısı, Yaz 1996, s:125

olduğunu Kevin Lynch* de şöyle ifade etmektedir: “Bir kentteki hareketli elemanlar, özellikle de insanlar ve onların faaliyetleri, sabit fiziksel bölümler kadar önemlidir. Biz bu gösterinin izleyicileri olarak kalamayız, kendimiz de onun bir parçasıyızdır, öteki katılımcılarla birlikte sahnede yer alırız. Çoğu kez kenti algılamamız süreklilik göstermez, kısmi bölük pörçük olur daha çok, dikkatimizi çeken başka şeylerle bölünür. Hemen hemen bütün duyularımız devrededir. Kentin imgesi de bütün bunların bir bileşimidir.”³⁴

Görsel alanda, özellikle de çevremizde karşılaştığımız imgeler, imajlar biz de sembolik anlamlar taşımaktadır. John Berger’in “Görme Biçimleri”ne de atıf da bulunarak, zamanla imgelerin, akılda canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. “İmge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü- böylece konunun eskiden başkalarının nasıl görüldüğünü de anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y’nin X’i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur.”³⁵ Bu da gösterir ki kentlerde karşımıza çıkan yapılar, eski binalar, abideler, kiliseler, tarihi binalar yapıldığı döneme ait yaşantıyı, o kentin geçmişini, tarihini, kültürünü anlatır. “Ortaçağ kentinde yüksek katedral ile küçük mesken öbeklerinin sembolik bir niteliği vardı. Yakındoğu’nun bazı büyük kentlerinde, çölün öbeklenmiş binaların şaşaalı zenginliğiyle dengelenen kasvetli, farklılaşmamış geniş açıklığı, sembol yaratıcı muazzam gücüyle algısal bir gerilim yaratır. Bizim kentlerimizde çok büyük binaların çok küçüklerle, kalabalık alanların boş olanlarla yan yana getirilmesi, yalın bir çeşitlilik anlamından fazlasını içerir. Sınırlı neredeyse insanlık dışı bir yerleşim içinde yaşayan çağdaş kent sakinleri, genellikle doğal dünyanın kendilerine sunulan her işaretini sevinçle karşılarlar.”³⁶

* ‘Kentın İmgesi’, 1975 MIT, Kentsele ve Bölgesel Araştırmalar Merkezi’nde profesör

³⁴ Kevin Lynch, **Çevrenin İmgesi**, Çev:İlknur Özdemir, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:153

³⁵ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev:Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 6.Basım, Ağustos 1995, s:10

³⁶Gyorgy Kepes, **Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar**, Çev:Bahar Öcal Düzgören, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:179

Kent kavramı içinde barındırdığı imgelerle bir anlam taşır. Öyle ki kentlerin isimleri geçtiğinde imgesel çağrışımlar oluşur. “*Paris’i Eiffel, Pekin’i İmparatorluk Sarayı ve bisikletler ordusu, Venedik’i gondollar, Fas’ı bedeviler ve fes, New York’u*³⁷ *Özgürlük Anıtı bize her sözcükten daha hızlı çağrıştırır.*”³⁸ Bu belli başlı kentlerin içinde yer alan, onlarla bütünleşmiş yapılar kafamızda yer etmelerini sağlamıştır. Fakat her şeyden önce kent denilince akla gelenler ise, bir kente ait kafamızda canlanan silüettir. Bir kentin mekansal modelinde fabrikalar, devlet kurumları, üniversiteler, parklar, yüksek binalar, hastaneler, tiyatro, müze, sinema gibi kültürel faaliyetlerin yoğunlukla gerçekleştiği mekanlar akla gelir. Bu, kentin fiziksel yapısıdır. Yine bu fiziksel çevre ile ilgili olarak karmaşık ama kendi içinde düzenli yollar, şehrin içinde farklı mekanları birbirine bağlayan geniş caddeler, köprüler hatta tüneller hatta yer altı ulaşım sistemleri varsa deniz ve nehir taşımacılığı görsel olarak aklımıza ilk gelenlerdendir. Öyle ki tüm bu yolların ulaşımındaki problemler ve trafik kente ait diğer önemli unsurlardır. “*Bir şehrin mekansal modelini oluşturan önemli bir faktör ise insanları kara, demir ve hava yollarını, geçiş sahalarını, ve başka her türlü bağlantıyı içeren genel dolaşım imkanlarının tipi, modeli ve kapasitesini ilgilendirir. Dolaşım ve karşılıklı iletişim belki de bir şehrin en önemli işlevleridir.*”³⁹

Güç İradeleri Kentin Fiziksel Yapısını Nasıl Etkiler?

Dış etkenler, güç iradeleri diğer kentlerin yapılarını oluşturabilmekte ya da var olan biçimlerini değiştirebilmektedir. “*Varlığın dinamik bir süreç olduğu gerçeğinin fark edildiği çağların ise en çarpıcı örneğini de, göçebe hareketli*

³⁷ Şehircilik alanında bir çığnlık inşasıyla mümkün olan bir yapıya sahip olan New York, binalarının heybetiyle bir cazibeye ve güce sahip olmuştur. Bülent Tunga Yılmaz’ın “Şehirler ve Filmler: New York’a Sinemasal Bir Ağıt” isimli makalesinde modern kentin kargaşası ve karışıklığına dikkat çekilmiştir. Her türden insanı, olayı, kargaşayı, içinde barındıran modern kent yaşamı başlı başına bir bulmaca gibi görünebilir. Yaşam biraz tesadüflere ve olağandışı olayların sizi yönlendirmesine bağlıdır. Ama modern kentin bu karışıklığı ve kargaşası karşısında birey bilinçli ve çoğu zaman hazırlıklıdır. New York City’de vakit gece yarısını geçmişse aşk, keyif ya da sorun araman gerekmez. Onlar seni bulur.

³⁸ Çizgen, a.g.y., s:19

³⁹ Kevin Lynch, **Metropol Modelleri Cogito** “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:99

kültürlerin teşkil ettiğini biliyoruz. Cengiz Han'ın bütün Asya'nın kalıcı yapılarını yok etmeyi adeta ilahi bir vazife sayması, Hülagü'nün, Halife Mansur'un dairevi planlı Bağdat şehrini, bir ilk iradenin bütün gerçeği sınırlayan ve kendi tasavvuru içine hapseden tutumunu yok etmek için yıkması, bu karşıt varlık görüşlerinin çatışmasının en çarpıcı bir diğer örneğidir.”⁴⁰ Tüm bunlar, tarihsel süreç de güç iradelerinin kentlerin yapısının oluşmasında, biçimlenmesinde ne denli önemli etkenler oluşunun göstergesidir. Bu durum günümüzde de değişiklik göstermemektedir. Medeniyetler arasındaki çatışma, devletlerin birbirini yok etme politikaları aynen devam etmektedir.

“Uygarlıklar ve dinler birbirini pek bağışlamıyor. Özellikle geçmişte, bu durum neredeyse vandallık sınırına gelip dayanmış. Babil kaç kez, yakıldı, yıkıldı? Ya Roma uygarlığının Kartaca'ya hak gördüğü yazgı? Büyük Sezar'ın Mısır'a girişiyle İskenderiye Kitaphı'nın yakılması eş tarihli değil mi? Endülüs sonrasında, İspanyolların o büyük ve parlak uygarlığa karşı, Yahudilere ve Müslümanlara karşı giriştiği akıl dışı öç nasıl açıklanacak? Yalnız o kadar da değil; Maya, Aztek ve İnka uygarlığını yok etmek, yazılı hiç bir tarih bırakmamak için, aynı İspanyolların Amerika anakarasında başvurdukları sistemli yok etme hareketine ne demeli?”⁴¹

Yapıların kalıcılığı toplumun yaşam şekli ve günün şartları ile ilişkili olarak değişiklik göstermektedir. “Şehirleri vücuda getiren yapıların kalıcı ve geçici malzeme ile inşa edilmiş olması veya Osmanlı şehirlerinde olduğu gibi yapıların bir kısmının, mesela; sürekli değişen aile yapısına uyum sağlamak üzere evlerin geçici malzeme ile idari, dini ve toplum hizmeti gören han, hamam çarşı gibi yapıların malzeme ile inşa edilmiş olması gibi, farklı ve varlığın yapısına uyum iradesi ile var olmuş çözümler de oluşmuştur.”⁴²

Edebiyatta kentlerin varlığı, gerçekten daha kalıcıdır. Örneğin Paris Hemingway'a bıraktığı duygularla tanımlanmaktadır. Paris Hemingway'in gözünden

⁴⁰Uğur Kökden, **Kentler Üreten Tarih- Tarih Üreten Kentler**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:41

⁴¹ Cansever, a.g.y., s:126

⁴² Çizgen, a.g.y., s:48

varlığını bulmaktadır. “*Tadına doyulmaz şarapları, istridyeleri, etleri, café’leriyle Hemingway’in Paris’ine karşılık, Ehrenburg’da Notre Dame kocaman bir taş ormanı gibi yükselir. Ehrenburg hüznü ve çirkin Paris’i anlatır. Vurdumduymaz Paris, yaşanan günleri anlatırken bir dönemim mekan ağırlığını sırtımıza yıkar. Geleceğe dair bir tek satır vardır: ‘yakın müzeleri, tabloları yok edin, Paris gene kalacak! Ve İskenderiye, belleğin başkenti!... Geçmişin çiğnenmesi olanaksız acı otu, belleğin özü.’ Lavrance Durrel’in olağanüstü büyüğü İskenderiye Dörtlüsü en güzel şehir romanlarındandır.*”⁴³

Birçok kent her ne kadar tarihten getirdiği yapısını korusa da, eklemeler ve eksilmelerle değişikliklere maruz kalmıştır. “*Pekin ise birbirine dik yolların teşekkül eden yapı adalarının, tamamen dik açılı bir düzenle planlanmış parseller üzerinde inşa edilen evlerin plan düzeni, yapı sistemi, renkleri, çatılarının biçimi ve renkleri, bahçe duvarlarının ve harpuştalarının renkleri, bahçeye dikilecek ağaçların cinsleri ve yerleri gibi pek çok hususta önceden tayin edilmiş esasların aynen uygulanması veya renkler üzerindeki iki alternatiften birini seçmek gibi sınırlı elastikiyete ve seçme yetkisine yer veren bir yapı nizamı ile gerçekleştirilmiştir.*”⁴⁴ Üst iradenin belirleyici tavrıyla oluşan bu kentlerin yapısı, zaman içine varlığını korumuş ya da değişmiştir. “*Pekin de üst irade için de sınırlı da olsa, insanların aldıkları kararlar ile şehir dokusu karşısında Paris-Krallığı’nın, Napoleon’ların mutlakiyetçi tavrı ile insanın, ferdin, ferdiyetinin yüceliğini yok eden bir toplum ve telakkisinin ürünü oldu. Bu mutlakiyetçi tavrın Batı Ortaçağ Katolik Hristiyan kültürünün de asli vasfı olduğunu biliyoruz. İnsanı günahkar ve dünyayı; günahkar insanın günahının kefareti ödemediği yer, kiliseyi; günahının kefareti ödeme yolunda insanı yönelten üst organ olarak kabul eden Batı Avrupa kültürünün bu asli tavrı Ortaçağ şehirlerinin olduğu gibi son beş asırlık dönemde de Avrupa’nın imajını belirlemiştir.*”⁴⁵

Üst iradenin yansıması olarak kentin silueti oluşmakta ve yapıların sosyal yapıyla paralellik göstermesi dikkati çekmektedir. Kentin silueti, kentin doğal

⁴³ Çizgen, a.g.y., s:48

⁴⁴ Cansever, a.g.y., s:127

⁴⁵ Cansever, a.g.y., s:127

yapısıyla belirlendiği kadar üst iradenin dayatması ve yönlendirmesiyle de oluşabilmektedir. Bir kentin silueti, yani dış görünüşü her şeyden önce o kentin karakteri, yaşadıkları, tarihi ve kimliğidir. “*Nil’in kıyısına sığınmış Kahire’yi de su belirler. Piramitler kentin gölgesinde kalarak geçmiş bir görkemin son habercileri gibi dururlar. Hurma ağaçlarının, palmyelerin Nil kadar etkili olduğu yadsınamaz. Çirkin yüksek binalar toprak damlı evleri siluetten atamaz nedense. Dönüp giderken aklınızda palmyeler ve toprak damlı evlerin önündeki eşekler kalır. Bugün ve yarını birleştiren uyum (ambience) siluetin bel kemiğidir. Siluet bir kentin karakteridir. İşte bir nehir kıyısı kenti daha; Tiber’le kucaklaşan Roma yedi tarihi tepe üstüne oturur. Meydanlar, tapınaklar, kiliseler, su kemerleri kentini Mussolini değiştirmeye çalışır.*”⁴⁶

Bir Kent Silueti Olarak İstanbul

Kentler fiziksel bir bütünlük içinde ele alındığında, dokusuna bağlı olarak iki ana ögenin mevcut olduğu gözlemlenmektedir. Kentin fiziksel yapısı ve bunun yanı sıra kentin kullanıcıların o kente kattığı görünümdür. “*Kentin fiziksel ve fonksiyonel imajını yansıtan binalar ve kentsel mekanlar meydanlar, caddeler, sokaklar. Kent bütünüün parçası ‘üç boyutlu fiziksel bir eleman’ olarak sokaklar kent ölçeğinde binalar arasında yayaların ve taşıtların dolaşımını sağlayacak bir bağlantı ve ulaşım dolaşım aracı olmanın yanında aynı zamanda ‘sosyal yaşam için açık bir platform’ oluştururular. Başka bir deyişle, mimari ve kentsel kimliğin yanında her sokağın ekonomik bir fonksiyonu ve sosyal bir özelliği vardır. Bu sebeple sokaklar fiziksel biçimleri ve oluşturdukları doku ile olduğu kadar sahipleri kullanıcıları ortaya çıkışlarındaki amaç ve değişen sosyal ve ekonomik fonksiyonlarıyla da incelenmelidir.*”⁴⁷

Bizim kentlerimiz ile Batı kentleri arasında fark bulunmaktadır. Fakat son dönemlerdeki mimari yapıda Batı’nın model olarak alınması, kentlerin yapısının birbirine benzemesine yol açmıştır. “*Bizim şehirlerimizin, medina’larımızın ville,*

⁴⁶ Çizgen, a.g.y., s:32

⁴⁷ Şebnem Önal , **Kentin Resmi, Sesi ve Nefesi**, İstanbul Üç Aylık Düşünce Dergisi, sayı:28, 1999, s:106

citta, stadt, city, ciudad denen Avrupa kentleriyle bazı farkları vardı. Biz bu küçük gibi gözüken farklılıkları göz ardı ederek ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle de son yirmi yılda gerçekleşen bir batıya benzeşim süreci içinde, ortaya çıkan biçimlerin etkisinde kalarak, çağdaş kentlerimizden söz ettiğimizde, onların hiçbir zaman ulaşmadıkları yabancı standartlar ve imgelere dayanarak konuşuyor ve değerlendirmeler yapıyoruz. Yakınma söylemi dışında kendimize özgü bir fiziksel çevre, kent ve mimari söylem üretmedik."⁴⁸

İbn Battuta Seyahatnamesi'nde İstanbul'un tasviri yapılırken kentin silueti çizilmektedir. Bir kentin siluetini en fazla doğasının belirleyişine en iyi örneklerden biri İstanbul'dur. Kevin Robins ve Asu Aksoy'un birlikte yazdığı "*Modernizm ve Binyıl: İstanbul'da Mekanla İmtihan*" isimli makalede İstanbul hem fiziksel görünüşü hem de sosyal yapısı ile birlikte incelemektedir. Tarihsel süreç içerisinde İslam ve Avrupa Hristiyan dinlerinin etkileriyle, Doğu ve Batı kültürüyle, ticaret ve sosyal hayatıyla, komşularıyla olan ilişkileri ve coğrafi konumunun stratejik özellikleriyle bir İstanbul silueti çizmektedirler. İncelemede; İstanbul'un doğuyla batıyı birleştiren sembolik bir köprüye sahip olduğunu vurgulanırken dinsel ve etnik alanlarda Osmanlı etkisinin sosyal yaşama olan yansımalarını anlatmaktadırlar.⁴⁹

Kentin siluetini belirleyen unsurlar İstanbul'da çok çeşitlilik göstermektedir. "*Bu kentin siluetini her şeyden fazla doğası belirler. Vapur düdüklülerinin boğuk sesleri, sisi deler geçer. Sis içinde kalan yüzünü kırmızı güneş yavaşça kaldırır. İncecik belli minarelerle bakar bize önce, sonra kubbeli dudaklarını uzatır. Süleymaniye'nin kırmızı gülleridir dağınık saçları, gözyaşlarıdır Haliç'te boğazına tıkanan. O Boğaz'ın dantelâsıdır ki İstanbul'un siluetini ölümsüz kılar. Çirkin, kalın ve uzun bacaklarıdır modern zamanların şaklabanlıkları. Ama silüete girer tüm endamı. Dünya suyollarının bir anahtarını gizler koynunda. İstanbul'un bir gözü Süleymaniyede'dir. Diğer gözü Sultanahmet. Ayasofya ve Topkapı ağzı, burnu, çenesidir Yeni cami, benleridir kiliseler... Kısacası İstanbul'un nur yüzüdür bu yan.*

⁴⁸ Doğan Kuban, **Halkla Birlikte Bir Çağdaş Kent Söylemi Üzerine**, Cogito Yeni İstanbul, Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, sayı:35, Bahar 2003, s:143

⁴⁹ Kevin Robins – Asu Aksoy, **Modernizm ve Binyıl:İstanbul'da Mekanla İmtihan**, Birikim Dergisi, Sayı:123, İstanbul, Temmuz 1999, s:54

*İstanbul'un kalan tek silueti buradadır bence. Günbatımında veya doğumunda durum modern zamanların çirkin köprüsünden ve o acayip kulelerden sakınıp bakın İstanbul'a. İşte su kemerlerinden elini verir size, hemen köprülerden geçirir.*⁵⁰

Sokaklar toplumsal yaşamın dışa yansıdığı kent mekânlarıdır. Kentin ruhu oradadır. Fiziksel yapısı ve kimliği sokaklarda tanımlanmaktadır. *“İstanbul sokakları incelendiğinde genel ‘sokak mekânı’ kavramının çok özelliğini aynı anda ve zengin çeşitlilik gözlemek mümkündür. Bu özelliklerinden yola çıkarak İstanbul sokaklarını kültürün dışa yansıma mekânları olarak algılamak yanlış olmayacaktır. ‘Akdenizli’ olmanın bir özelliği olarak dışa dönük yaşam biçimi kendini, Anadolu’nun pek çok yerleşmesinde olduğu gibi İstanbul’da da gösterir.*⁵¹

İstanbul sokakları, aynı zamanda toplum için yaşam alanlarıdır. *“Hava koşulları Akdeniz ikliminden daha soğuk olmasına rağmen bu dışa dönüklük ve yaşam İstanbul sokaklarına taşar. İstanbul’da sokaklar çocuklar için bir oyun alanı ev halkı için bir sohbet ve buluşma mekânı seyyar satıcılar için bir para kazanılan bir iş mekânı motorlu taşıtlar için yoldur. Sokağını süpürmek sokakta halı yıkamak sokakta kapı önünde kahve içmek, bayramları sokakta kutlamak hep kültürün sokağa taşan öğeleridir.*⁵²

Kentlerin silüetinin en çok tanımlandığı alanlardan birisi edebiyattır. Öyle ki şair ya da yazar kenti bize, kendisinde bıraktığı duygularla aktarır. Paris büyülü bir kent olurken, İstanbul kanatlarını açmış bir kuş olarak çıkabilmektedir. Kentlerin tarihi dokusu, imgeleri onların ruhunu oluşturmakta adeta onları canlı kılmaktadır. *“Büyülü şehirler sıralamasında Paris, Viyana, Beyrut, Londra ve mutlaka İskenderiye yer almaktadır. İstanbul tüller içinde gizemli yüzüyle bir hüznün yumağı olarak girer sıraya. Edebiyat biçimlerinin içeriğinde nar taneleri gibi dağılıverir kentler. Birçok Batı romanında olağanüstü büyülü şehir anlatımları bizi o şehirlere*

⁵⁰ Çigen a.g.y., s:33

⁵¹ Önal, a.g.y., s:107

⁵² Önal, a.g.y., s:107

sırdaş yapar. Hele gönül verdiğimiz şehirle bire bir ilişki kurabilmenin zenginliğini başka insanlara aktarma keyfine doyum olmaz.”⁵³

Tanpınar romanında İstanbul’u anlatırken şehrin mekân olarak imgesel özelliklerinden yararlanmış, şehrin içine süzölmüştür. Edebiyat kentlerin bu imgesel özelliklerinden fazlasıyla yararlanmış ve bize de çoğu şehri yaratıcı bir dille tanıtmıştır. “*Her İstanbullu Boğaziçi’nde sabahın başka semtlerinden büsbütün ayrı bir lezzet olduğunu, Çamlıca tepelerinden akşam saatlerinde İstanbul’da ışıkların yanmasını seyretmenin insanın içini başka türlü bir hüznle doldurduğunu bilir. Mehtaplı gecelerde Boğaz’la Marmara açıkları ne kadar birbirinden ayrı ise, Büyükkere Körfezi’nden yüz kulaç ilerisi Sarıyer uzakları da öyle ayrıdır. İnsan birkaç kürek darbesiyle şiiri gündelik ekmek yapan çok munis bir hayal dünyasından hiç tanımadığı haşin ve efsanevi bir argonotlar gecesine girer.”⁵⁴*

İstanbul’a çok kültürlülüğünün ve tarihinin getirdiği mozaik yapı, kentin silüetini, görünüşünü belirlemektedir. “*Daracık, karanlık ve basık dükkanlar, mütevekkil insanların doluştukları koltuk meyhane veya kahveleri, gene yokuşlar,sokağa sarkan asmalar ve tabii çiçekler, ama aynı zamanda minik bostanlar,asma yaprakları, Haliç’teki kayık anarşisi,Boğazi geçen alamanalar, barçalar, çektiriler. İskeleler, çarşılar. Mısır Çarşısı ve Kapalı Çarşı’nın düzen endişesinin yanında Tahtakale, Unkapanı, Yemiş İskelesi, Balık Pazarı’nın lezzetli karmaşası. Yasak şehir Pera, yabancıların ikametgahı.”⁵⁵*

İstanbul’u gizemler şehri olarak tanımlayan Giovanni Scognamilo İstanbul, tarihin yükünü omuzlarında taşıırken kültür, sanat ve düşünce merkezi olduğunun altını çizmektedir. “*Kıyı kıyı Boğaziçi, bir efsane, destan mitos ve gizem şerididir, her köşesinde eskiden hatta çok eskiden kalma çarpıcı, çekici ve hayal gücümüzü zorlayan bir ya da bir kaç iz taşır. Bir yol, bir geçiş, bir kapıdır Boğaziçi, isteyene Karadeniz’e, isteyene Marmara’ya açılan.”⁵⁶*

⁵³ Çizgen, a.g.y., s:47

⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, Dergah Yayınları, İstanbul, 19.Baskı, 2005 Mayıs, s:119

⁵⁵ Kılıçbay, a.g.y., s: 31

⁵⁶ Giovanni Scognamillo, **İstanbul Gizemleri Büyümler, Yatırlar, İnançlar**, Altın Kitaplar Dizisi, 1. Basım, İstanbul, Mart 1993, s:28

İstanbul her şeyden önce yorucu kaotik bir kent olma özelliğini hep korumaktadır. Fiziki yapısı ve kültürü ile kimliği örtüşmektedir. “*İstanbul, New York gibi düz ve diklemesine bir şehir değildir; yedi tepeli, vadili, inişli çıkışlı, çok basamaklı kötü merdivenleri olan, kaotik, yorucu bir şehirdir. Ama Bin Bir Gece Masalları’nı andıran doğal bir dekoru, Vesikalı Yarım’daki Türkan Şoray gibi düşsel bir güzelliği olan İstanbul’un manzarasıyla, gündelik yaşamı arasında derin bir uçurum vardır ve İstanbul halkının önemli bir kısmı bu uçurumun stresiyle yaşamaktadır. Özetle, İstanbul aynı zamanda bir hayal kırıklığıdır.*”⁵⁷

İstanbul bütün bu hayal kırıklıkları, karmaşası, kargaşası ile birlikte vazgeçilmez bir kent olma özelliğini korumaktadır. Vazgeçilemeyen bu kent, görsel zenginliği ve kültürü, yaşam tarzı, melez yapısı, tarihi ile çoğu sanatçıya ilham vermekte ve çoğu sanat eserinin konusu, teması, başrolü olmaktadır.

1.3. Kent ve Kültür İlişkisi

Kent fiziksel olarak yapılardan oluşurken, içinde barındırdığı, yaşattığı toplumla da bir bütündür. Kent denildiğinde aklımıza gelen imgelerin, çevre ve fiziksel unsurların yanı sıra, onun canlı yapısını oluşturan o kentin toplumdur. “*Şehir, insanın hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği, en önemli en büyük fiziki ürünü ve insan hayatını yönelten, çerçeveleyen yapıdır. Bu yapıya biçim veren tercihleri ise, insan ve toplumlar, inancından, dininden hareket ederek belirler. Şehir; toplumsal hayata, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin en aza indiği, bu ilişkilerin en büyük yoğunluk kazandığı yerdir.*”⁵⁸

Her kentin kendine ait yaşantısı, kültürü vardır. Buna bağlı olarak o kentte yaşayan toplumun yaşadığı kentten beklentileri, yaşam şekli, ilgi ve hedefleri kentten kente farklılık göstermektedir. Her kentin bireye sunduğu farklı yaşam alanları vardır. Kent ve toplumu arasında bir uzlaşma vardır. “*Bireylerin, toplumsal ve maddi*

⁵⁷ Öztürk a.g.y., s:439

⁵⁸ Cansever, a.g.y., s:125

çevrelerini benimsemeleri, onlara 'anlam' atfetmeleriyle gerçekleşir. Bu, toplumsal etkileşimlerinin bir parçasını oluşturur. Anlam, bireysel veya kolektif nitelik taşıyabilir; yani, insan hayatındaki belirli deneyimlere veya yerel-bölgesel tarihteki olaylara gönderme yapabilir. Kent simgeleri toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynarlar. Bu simgelerin, üzerinde düşünülmeden Kabul edilen varlığı, az çok istikrarlı bir günlük ilişki ağı içinde, öğrenilen toplumsal norm ve rollerin devamını sağlar. Aslında, anlamlı bir çevre büyük ölçüde, bireyin toplumsal kimliğiyle örtüşür.”⁵⁹

Kentte yaşayan toplumun sosyal ilişkileri üzerine tarihsel süreçte bir çok kuram geliştirilmiştir. Kent sosyal yapısıyla var olurken bu söylemler de kent ve toplum ilişkileri için önem kazanmaktadır. *“Toplum kuramı içinde kentin mantıksal statüsü 19. ve 20. yüzyıl düşünürlerince belirsiz olarak bırakılmıştır. Bu sorun, en son çalışmalarda da başarıyla çözülmüş değildir. Marx'ın, Weber'in ve Durkheim'in, kentin bağlı olduğu toplumsal ilişki kalıplarından ayrı, türü kendine özgü bir toplumsal gerçeklik olarak görülmesi gerektiğini öne sürmedikleri sık sık vurgulanmıştır. Gereklilik duyulan, genel bir toplumsal yapı olarak kenti açıklayan bir kuram değil, fakat daha çok, kentlerin özel mülkiyet ilişkisi (Marx), meşru egemenlik yapısı (Weber) veya işbölümü (Durkheim) gibi, daha temel bir toplumsal ilişkiler ağıyla çevrili olduğunun belirlenmesiydi.”⁶⁰*

Kenti her şeyden önce kültürü belirlemektedir. Modern kentler bireye bir kimlik kazandırmaktadır. *“Modernite kimliği akışkan, çoğul şahsi ve öz düşününsel hale getirip, değişim ve yenileşmeye tabi kılmıştı: eski hayat tarzlarının, değerlerin ve kimliklerin ortadan kalkmasına paralel bir şekilde yenilerinin inşası başlamıştı. Bu eskiyi yadsıma, yeniye onama bireysel ve toplumsal kimliğin bir 'öteki' ekseninde etrafında belirlenmesine yol açmış, paradoksal olarak modernitenin kimliği tabi kıldığı boyut özsel ve kendinde var olan tek sabit ve değişmez bir mahiyet*

⁵⁹ Ulrich Mai, **Doğu Alman Kentlerinde Kültür Şoku ve Toplumsal Kimlik, Mekan, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler** Derleyen: Ayşe Öncü- Petra Weyland, İstanbul, 1999, s:107

⁶⁰ Holton, a.g.y., s:34

kazanmıştır”⁶¹ Kentlerin yapılanmasında bile kültürel ve ekonomik faaliyetler ön planda tutulmaktadır. Şehir merkezlerine insanları bir araya getirecek devasa binaların yerleştirilmiş olması hem kentin silüetini hem de kültürel yapı içerisinde bireyin yerini belirlemektedir. Zukin’in de ifade ettiği gibi kültürün en önemli özelliklerinden birisi de kentleri kontrol edebilmesidir. Kentlerde gördüğümüz yapılar, imgeler, semboller, tarihinden kaynaklanan anıtlar, o kentin kültürünü anlatmaktadır. Kentin kültürü sanat, turizm, müzik, yemek, moda alanlarında etkili olup; o kentin ruhunu oluşturmaktadır. Kentin ekonomisi dahi kültürüyle ilişkili olarak gelişmektedir.⁶²

Gündelik hayatın yaşandığı somut alanlar yani kentin yapısı içinde ekonomik, kültürel, sosyal soyut alanları barındırmaktadır. Bu anlamda kentin somut ve soyut yapısı anlamlı bir şekilde iç içe geçmektedir. *“Soyut ve sembolik bir örgütlenme, gündelik hayatın vücut bulduğu alanlar temelinde somut ve anlamlı hale gelir. Dolayısıyla, örneğin bir kentin büyük alışveriş merkezi, sadece fiziki ve mimari örgütlenmeyi değil, içinde vuku bulan pratik ilişkilerin yansıttığı kültürel bir dünyayı ve kimlikleri de ifade eder. O kadar ki buraları kentin toplumsal aynası kabul etmek hiç de yanlış sayılmaz.”*⁶³

Bireylerin toplumsal ve maddi çevrelerini benimsemeleri, çevrelerinde gördükleri imgelere ve yaşadıkları mekânlara anlam atfetmeleriyle gerçekleşmektedir. Toplumsal etkileşim ile bu anlam bireysel veya kolektif bir nitelik kazanmaktadır. *“Kent simgeleri, toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynarlar. Bu simgelerin, üzerinde düşünülmeden kabul edilen varlığı, az çok istikrarlı bir günlük ilişki ağı içinde, öğrenilen toplumsal norm ve rollerin devamını sağlar. Anlamlı bir çevre, büyük ölçüde, bireyin toplumsal kimliğiyle örtüşür.”*⁶⁴

Bireyin toplumsal kimliğinin oluşumunda tarihsel süreç içinde toplumun yaşadıkları, kentin hangi süreçlerden geçtiği önemlidir. Kent ve toplum ilişkisi bağlamında kültür en önemli bağıdır. Kültürel yapı ise yaşanılanların hatırlaması yani ‘kültürel bellek’

⁶¹ Ali Yaşar Sarıbay, **Kent: Modernleşme ile Postmodernleşme Arasındaki Köprü** , Editör: Yıldırım Ferzan, Kentte Birlikte Yaşamak Üstüne, Demokrasi Kitaplığı, İstanbul, 1997, s:40

⁶² Sharon Zukin, **The Culture of Cities**, Blackwell Publishers, USA, 2000, s:1-2

⁶³ Sarıbay, a.g.y., s:38

⁶⁴ Mai , a.g.m., s:107

ile anlam kazanmaktadır. Kent sahip olduğu toplumla bir anlam kazanmaktadır. Toplum ile kenti arasında oluşan kültürel bağlar kente sadece o kentin toplumunun anladığı bir dil kazandırır. “Şehir bir söylemdir; bu söylem de gerçekten bir dildir: Şehir, sakinleriyle konuşur; biz, içinde bulunduğumuz kenti konuşuruz; bunu da orada yaşayarak, orada dolaşarak, ona bakarak yaparız.”⁶⁵

*“Düşünce ne kadar soyut bir eylem ise, hatırlama o kadar somuttur. Düşünceler belleğin bir parçası olmadan önce bir algılama aşaması yaşanır. Bu işlem, kavram ile görüntünün ayrılması imkânsız biçimde birbirinin içinde erimesi ile gerçekleşir. Bir gerçeğin bir grubun belleğinde yer etmesi için gerçek belli bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşanması gereklidir. Ama öte yandan bir olayın bir grubun belleğinde kalabilmesi için de anlamlı bir gerçekle zenginleşmesi gerekir.”*⁶⁶

Toplum ile kent arasındaki bu bağ yani kültürü aynı zamanda değişken bir yapıdadır. Öyle ki bu değişim kenti kendi ruhundan, kendi tarihinden ve özgünlüğünden uzaklaştırabilmektedir. Bu yüzden zaman zaman kültür ve kent ilişkisi sorgulanmaktadır. Örneğin sıkça karşımıza çıkan İstanbul kültürü var mıdır sorusunun temelinde geçmişle günümüz arasındaki farklılaşma vardır. “Acaba bir İstanbul Kültürü var mı idi? Bu kültür insanların hal ve hareketlerine, davranış biçimlerine ve zevklerine İstanbul terbiyesi adı verilen bir biçimde yansıtmakta mı idi? Yoksa bütün bunlar bir hayal mahsulü müdür? Ve eğer böyle bir kültür varsa bu aristokrat Osmanlı'nın ülke gerçeklerinden ve hatta daha açık ifade edelim manevi renkten soyutlanmış bir kurallar ve biçimler kompozisyonu mu idi? Ve maziye karışması icap eden bir yük olarak mı algılanmalıdır?”⁶⁷

1.4. Modernizm ve Kent İlişkisi

İkel insandan bu yana doğayla kurulan ilişki ve doğaya karşı oluşturulan mücadele sonucunda günümüze yani modern yapıya kadar ulaşılmıştır. “On sekizinci

⁶⁵ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet Rüfat- Sema Riifat, YKY, 1.Baskı, İstanbul, 1993, s:176

⁶⁶ Jan Assmann, **Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlatma ve Politik Kimlik**, Çev:Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, 1.Basım, İstanbul, 2000, s:41-42

⁶⁷ Sadettin Ökten, **İstanbul Kültürü ve Zaman**, Habitat II Kent Zirvesi İstanbul 96, s:177

yüzyıl, insanı ahlak açısından ve ekonomik olarak devletle ve dinle bütün tarihsel bağlarından kendisini kurtarmaya çağırmıştı. (Böylece) insanın, özünde iyi ve umumi olan doğası, engellenmeksizin gelişecekti. On dokuzuncu yüzyıl ise, daha fazla özgürlüğe ek olarak, insanda ve çalışmalarında işlevsel uzmanlaşma talep etti; bu uzmanlaşma, bir bireyi ötekiyle kıyaslanamaz ve her bireyi mümkün olan en üst düzeyde vazgeçilemez hale getirdi.”⁶⁸

Baudelaire, modernizmin tanımını yaparken modern olanın bir yanının sonsuz ve değişmeyen, bir yanının ise anlık ve gelip geçici olan olduğunu söylemektedir.⁶⁹ Modern yaşam bireyselliği ve özellikle de metropol yaşamı beraberinde getirmektedir. Modern yaşamla kent arasında da sıkı bir bağ vardır. “*Modernizmin bir kent akımı olduğunu, sadece ve düpedüz bir kent akımı hatta bir metropol akımı olduğunu söyleyebiliriz.*”⁷⁰ Modernizmin getirisi olarak ortaya çıkan ekonomik gelişme ve değişim metropol akımını da doğurmuştur. Fakat aralarındaki ilişki salt maddi yapı ve süreçlere, ekonomik işleve indirgenemeyecek çeşitliliktedir. “*Kent ve metropol hayatı gerçekten de ekonomik işlevlerin ötesinde anlamlar sunuyordu ve sembolik bir dünyanın çeperlerini çiziyordu. R Peet kentteki mekânsal pratiklerin ekonomik ve politik olduğu kadar ideolojik ve sosyal bir nitelik de arz ettiğini öne sürmekteydi.*”⁷¹ S. Zukin de belirttiği gibi, metropoller kültür sanayileri için de giderek önemli hale gelmektedir.⁷²

“*Metropol, ayrımcı bir yaratık olan insandan kırsal yaşamın yaptığından farklı bir miktar bilinçlilik çıkartır. Kırdan, yaşamın ritmi ve duygusal zihin hayal gücü çok daha yavaş, çok daha alışılmış ve çok daha düzgün akar. Daha derinden hissedilen ve duygusal ilişkilere oturan kasaba yaşantısı karşısında, metropole özgü zihinsel yaşamın karakteri bu bağlantıda kesinlikle anlaşılır hale gelir.*”⁷³

Metropoller fiziksel sınırlarla değil daha çok sosyolojik sınırlarla bir anlam

⁶⁸George Simmel, **Metropol ve Zihinsel Yaşam**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:81

⁶⁹ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul , 2003, s:104

⁷⁰ Turan Güven, **Roman Kentler**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:215

⁷¹ Volkan Aytar, **Metropol**, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Epokhe Dizisi, 1.Basım, İstanbul, Ekim 2005, s:64

⁷² Sharon Zukin, **The Culture of Cities**, Blackwell Publishers Inc. Cambridge USA, 1997, s:9

⁷³ Simmel a.g.m., s:82

kazanmaktadır. Mekânsal olarak önemli özellikleri de olsa kent sosyolojik bir olgudur. *“Her ne kadar kent, içersindeki toplumsal etkileşimler üzerinde temel bir etkisi olan kendine özgü bir toplumsal mekân olsa da, sosyolojik sonuçları olan mekânsal bir kendilik değil, mekânsal olarak oluşmuş sosyolojik bir kendiliktir. Metropol sadece toplumsal farklılaşmanın karmaşık toplumsal ağların yoğunlaşma noktası olmakla kalmaz, aynı zamanda sınırları belirsiz toplulukların kalabalıkların mekânıdır: Bu kalabalıkların kendiliğinden tavırlarının bir nedeni de, kendilerini ya açık ya da çok geniş bir mekânda bulmalarındır.”*⁷⁴

Kent yabancılarla karşılaşmayı, farklı hayatların bir arada var olabileme ihtimalini içinde barındırmaktadır. Kentin, kasabadan, kırsaldan farkı ötekini barındırması ve kabul etmesidir. *“Balzac, yazılarında taşralı ile kozmopolit kavramlarını karşılaştırarak ele almıştır. Balzac a göre, taşralının ana özelliği her gün gördüğü, dolayısıyla da yakından tanıdığı insanlarla gecesini gündüzünü geçirmesi ve bu tanıdık simalarda gözlemediği şeyleri hakikat kabul etmesidir. Oysa bir kozmopolit, henüz karşılaşmadığı, henüz tanımadığı insanlara inanmaya hazırdır.”*⁷⁵

Kent modernizmin bir ürünü olarak görülse de tek başına moderniteyi temsil edememektedir. Bazı kentler vardır ki, modernlik o kentlerle birlikte anılmaktadır. New York’un fiziksel ve kültürel yapısı bu algılamayı kolaylaştırmaktadır. *“Dünya üzerinde pek çok güzel kent var ama bunlardan hiç biri geçen yüzyılı, daha doğru bir kavramlaştırmayla moderniteyi, modern olanı tek başına temsil etmedi ve aynı zamanda tüm yoğunluğu, kentsel aforizmalar şeklindeki binaları ve caddeleriyle modern içinde post-moderni saklamadı.”*⁷⁶

⁷⁴George Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev:Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişimYayınevi, 1.Baskı, İstanbul, 2003, s:28

⁷⁵Şafak, a.g.y., <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=298>

⁷⁶Bülent Tunga Yılmaz, **Şehirler ve Filmler: New York’a Sinemasal Bir Ağıt**, <http://www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=904>

“Rem Koolhaas ‘Delirious New York’ adlı yapıtında New York’un 20.yy. modern şehir anlayışının ulaştığı en ileri nokta olduğunu söyler; fakat daha sonra da ekler: ‘Bu, şehri inşa eden rasyonel yerleşimden kaynaklanmaz; aksine Corney Adası’nın hayal ülkesinden başlayarak bilinçaltı arzuların simgeleştirmesinin bir sonucudur.”⁷⁷

⁷⁷ Bülent Tunga Yılmaz, **Şehirler ve Filmler: New York’a Sinemasal Bir Ağıt**, <http://www.okuyan.com.tr/icerik.asp?IcerikID=904>

2. BÖLÜM:

SİNEMADA KENT GERÇEĞİ VE 90'LI YILLARA KADAR TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL

2.1. Sinemada Mekan İnsan İlişkisi ve Kent Gerçeği

Modernizmin içinde doğmuş bir sanat dalı olarak sinemanın kentle yakın ilişkisi vardır. David Clarke'ın da belirttiği gibi sinemanın kent olmadan gelişebileceğini düşünmek neredeyse olanaksızdır.⁷⁸ Kent, sinemanın ilk doğuşundan bu yana filmlere konu ya da fon olmuştur. Kentsel öğeler Lumiere'in görüntülerinde karşımıza çıkmaktadır. Kırsal bölgelerin anlatıldığı filmler de yine kent referansı ile yansıtılmaktadır. Kent sinemanın tam da merkezindedir. *“Sinema insanları şehirlidir. Hafızaları şehirlidir. Pek az sinemacı ki şaire daha yakın dururlar, şehir etrafında dolanmazlar, ya da bizzat şehri başrolde kişileştirerek aktarırlar.”*⁷⁹

Gündelik hayatı ve onun mekânı olan kenti algılayabilmenin ve onu kolektif düşlerle işlenmiş bir ürün olarak toplumun önüne serebilmenin en önemli araçlarından biri, sinemadır. Belgesel filmlerle daha çok ön plana çıkan kent olgusu zaman zaman fon olarak yerini bulurken zaman zaman da kentin insan üzerinde bıraktığı iz, modern hayatı, metropol yaşamı, gibi daha kültürel olgularla karşımıza çıkmaktadır. *“1920'lerden başlayarak sinema, tabloların diliyle, şiir ve müzik gibi bir ahenk ararken Uyuyan Paris, Paris Damları Altında, Orfe, Kameralı Adam, Cennetin Çocukları, Tatlı Hayat, Satyricon, Sekiz Buçuk, Venedik'te Ölüm, Dava, Milano'da Mucize, Vesikalı Yârim, Berlin Üzerinde Gökyüzü, Bulutların Ötesinde, Uzak, Aventura, Kahire Tren Garı, Gecenin İçinde, Gizli Sayfalar gibi kentsel alanı fon olarak kullanan filmlerle bu ahengi yakaladı ve onu sürekli yeni görme biçimleriyle renklenirdi.”*⁸⁰

⁷⁸David Clarke, **Introduction: Previewing The Cinematic City**, The Cinematic City, Rotledge, New York, 1997, s:3

⁷⁹ Mete Özgencil, **Sinema ve Kent**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996, s:192

⁸⁰ Öztürk, a.g.y., s: 446

Sinema çağın gerçekliğini en iyi şekilde sunan araç olarak düşünüldüğünde modern hayatın sinemaya sunulmasının ardından, post-modern yapının sinemada etkileri görülmektedir. Son dönem filmlerinde bir kargaşa bunalım durumu fazlasıyla görülmektedir. Bunun en iyi anlatıldığı en belirgin yaşandığı yer ise kentlerdir. *“Post-modern kent öteden beri farklılığın, parçalara ayrılmışlığın çatışmanın, çoğulculuğun yeri olarak kuramlaştırılır. Post-modern öznel kentlilik deneyinin ürünüdür, icracı, merkezsiz ve akışkandır, kimlik ve kentlilik arasındaki ilişkilerin sıkıştırmasının sonucudur.”*⁸¹

İletişim bozuklukları, modern binalar arasında kaybolmuş insanlar, diğer insanlara, topluma yabancılaşma ve yalnızlığa doğru geçiş süreci, aynı zamanda kendine de yabancılaşan bir kitle, modern yapının, kent yaşamının izlenimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. *“Neticede metropol insanı Simmel’in ifadesiyle, bireysellik ile genellik arasında temel açmaza düşerek abartılmış öznelcilik diyebileceğimiz bir tutum içine girer. Bunun paralelinde, dini, erotik, etik, bilimsel veya sanatsal yaratıcı ihtiyaçlar artık sadece biçim veya imajlarda ifade bulmaya başlar. Bu bakımdan metropol, herkesi birbirine yabancılaştırır, kırsal var oluşun zihinsel- duyuşal cephesine aykırı geldiği için de eski hayat tarzlarının yeni kültürel oluşumlarla girdiği çekişme, bireysel kültürel kimliği sorunsallaştırır.”*⁸² Bireyin bu dünya içinde kendini yeniden bulma ve anlamlandırma çabası, başka bir deyişle modernizm ve ardından postmodernizm denilen süreçlerin sinemaya yansımalarıdır.

Gerçeklik ve kent ilişkisinin yer aldığı önemli bir tür ise gangster filmleridir. Suç- suçlu, polis zanlı, kaçan kovalayan ilişkisinin sıkça yer aldığı filmlerde, kentin arka sokakları, karanlık caddeler, barlar, gece kulüpleri, parlak neon ışıkları arasında mekânlar kentin gerçek mekânlarına özdeş olmakla birlikte, yaşananlar da gerçeğe yakın ya da gerçek kesitler şeklindedir.

⁸¹Elisabeth Mahoney, **Parantez İçindeki İnsanlar Postmodern Kentte Baskı Altında Tutulan Mekan**, Çev:Nurçay Türkoğlu, “Kentte Sinema Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık 1. Basım, İstanbul, 2004, s:157-158

⁸²Ali Yaşar Sarıbay, **Kent: Modernleşme ile Postmodernleşme Arasındaki Köprü**, Editör:Yıldırım Ferzan, Kentte Birlikte Yaşamak Üstüne, Demokrasi Kitaplığı, İstanbul, 1997, s:41

Anthony Easthope “*Altmışlarda Sine_Kentlerde Sinemada Ütopyan ve Distopyen Kent*” isimli makalesinde Batı sinemasında kent sunumunu 3 ayrı kategoride inceler:

Kent “sadece oradadır” doğallaştırılmıştır: Avrupa sinemasında sıkça karşımıza çıkan bu duruma en iyi örnek Lang’ın Metropolis’i (1926) gösterilebilir. “*Metropolis bir distopya klasiğidir. Film gösterildiği dönemde gişede uğradığı başarısızlığa karşın yarım asır sonra feminizm ve psotmodernizm tartışmalarıyla yeniden gündeme gelerek bir kült filme dönüşmüştür.*”⁸³

Gangster-gerilim filmlerinin mekânları kentin gerçek bölgelerinden seçmelerdir. Karanlık sokaklar, loş odalı evler ve iş yerleri, barlar, gece kulüpleri, apartman katları, lüks konakları özellikle gerilim filmlerinin gerçek mekânlarıdır. Genellikle loş ışıkta, gece çekimleri ağırlıklı gerilim filmlerinde kent şüpheli, tehlikeli, karışık olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 1960’ların pek çok filminde kent belirsizdir, arka perdede fondur, görünmezdir, yani sadece oradadır.

Kentin tarihsel ve ütopyan gösterimi: Filmde gösterilen sahneler seyirciye bir yaşam alanı sunmakta ve gelecekte tüm dünyanın böyle yaşayacağına dair vaatte bulunmaktadır. 1962 yapımı James Bond filmi Dr. No’da, Bond’un yaşam şekli, gittiği lüks mekânlar, bindiği jet uçak teknolojik ütopik bir görünüm sunmaktadır.

Distopyanın gerçekleştirilmesi ve işareti olarak kent: Daha az rastlanan bir durum olmakla birlikte çok daha ilgi çekmektedir. Godard’ın mükemmel distopyası Alphaville’de (1965) Lemmy Caution, görevlendirildiği bir iş için Alphaville’e gelir. Godard’ın, tahrif edilmiş biktırıcı sesli bir bilgisayar tarafından yönetilen geleceğin bilimkurgu kenti, bütünüyle öngörülebilir, bilimsel kesinliklerle sabitlenmiş tasarımın tüm detaylarına kadar işlenen bir akılcılık akımının uygulamasıdır.⁸⁴

⁸³ Feride Çiçekoğlu, **Vesikalı Şehir**, Metis Yayınları, 1.Basım, İstanbul,, Nisan 2007, s:33

⁸⁴ Anthony Easthope, **Altmışlarda Sine_Kentlerde Sinemada Ütopyan ve Distopyen Kent**, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık 1. Basım, İstanbul, 2004, s: 127-128

Distopik filmlerde karşımıza çıkan bilim kurgu kaynaklı geleceğe yönelik kehanetlerle oluşturulmuş hikâyelerdir. İçinde bulunulan zamanın olumsuz, istenmeyen koşullarının doğuracağı etkilerinden yola çıkarak bunların geleceğin dünyasındaki olumsuz yansımalarını çoğunlukla toplumsal bir kurgu düzeyinde ele alan öngörüsül tasarımlar olan distopyalar bize kentlerin gelecekteki yapısı hakkında ipuçları vermektedir. Çağdaş sinema döneminde kentin temsili konusunda en göze çarpan tür bilimkurgudur. Günümüz bilimkurgu türü, teknolojinin de katkılarıyla karmaşıklaşan, gerçeğin sınırlarının artık belli olmadığı, gerçek ve sanalın birbirine girdiği bir hale gelmiştir. Bu filmlerde olayların geçtiği yerler ya da görünen mekânlar “*postmodern kentler*”⁸⁵dir. Bu kentlere en iyi örneklerden birisi Ridley Scott’ın 1982 yapımı filmi **Blade Runner** (Bıçak Sırtı) filmidir. Film 2019’un Los Angeles’ında geçmektedir. “*Bıçak Sırtı’nın sersemleştirici görsel ortamı postmodern metropole dair ürkütücü imgeleri barındırıyor: ortalığı batıran radyasyon yağmuru, ileri- modern endüstriyel kentin yıkıntıları ve küresel, çok kültürlü bir toplumun tortuları.*”⁸⁶

Tarihi süreç içerisinde kent kavramının ve imgesinin bu denli değişmesi, kent imgesinin sınırlarının yok olması sinemaya da aynen yansımıştır. Kent imgesi diye tanımladığımız daha anlamlı ve gerçekçi bir olgu iken, merkezsiz, özne mekan ilişkisinin sınırsız olduğu bir hal almıştır. Bu da modern yaşamın sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Blade Runner, bir yakın gelecek dünyasıdır. Ekolojik bozulma nedeniyle güneş, kirliliğin ardından kendini zar zor gösterebilmektedir. Hayvanlar yapay olarak üretilip kullanılmaktadır ve gerçek olanlarını bulmak imkânsıza yakın derecede zordur. Farklı din, dil ve ırklar, kültür ve yaşam biçimleri; yanları kazınmış diken diken saçlarıyla punklar, Hint mistikleri, Çinliler, Japonlar, Fransızlar ve diğerleri tek bir şehirde toplanmıştır.*”⁸⁷

⁸⁵ Bu filmlerde sürekli tekrarlanan tema Fredric Jameson’un makalelerinde sürekli tekrar ettiği ‘bilişsel haritalaştırma’nın (cognitive mapping) imkansız oluşudur. Zaman ve mekan konumlandırmasının imkansız hale geldiği, gerçeğin sınırlarının kalmadığı, mekansal koordinatların yok olduğu bir düzlem.)

⁸⁶ Douglas Kellner, **Philip K. Dick’in Karanlık Kehanetleri**, Davetsiz Misafir Dergisi, sayı:2, İlkbahar-Yaz 2004, s:13

⁸⁷ Oğuzhan Ersümer, **Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, 1.Baskı, İzmir, Ocak 2006, s:101

Çağdaş sinemada bilim kurgu filmlerinde gördüğümüz kentsel öğelerdeki tutarsızlık, zamansal bir karmaşa yaratmaktadır. Daha da fazlası özne mekân sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Çağdaş sinema içersinde özne/mekân ilişkisi sorunsalına yaklaşım açısından en göze çarpan türün bilim kurgu olduğu doğru. Ancak aynı sorunsala odaklanan başka filmler de var. Jim Jarmus’un **Yeryüzünde Gece** (*Night on Earth*); Krzysztof Kieslowski’nin **Kırmızı** (*Rouge*); Wim Wenders’in **Kentler ve Giysiler Defteri** (*Notebook on Cities and Clothes*); Wong Kar-Wai’nin **Chungking Express** ve **Birlikte Mutlu** (*Happy Together*), Tom Tykwer’in **Koş Lola Koş** (*Lola Rennt*) gibi filmleri.”⁸⁸ Bu filmler herhangi bir tür sınıflamasına sokulamadığı gibi kent ve birey arasındaki ilişkiye dair modern dünyanın getirdiği sorunsalları içinde barındırmaktadır. “Kent mekanının hız, hareket ve akışkanlık üzerine kurulu doğasının öznedeyarattığı sarsıntı (*dissonance*) duygusu, yabancılık duygusunun tanımladığı bir dünyada yaşama koşulu; mekânla özne arasındaki kopuş bu filmlerin de temel sorunsalını oluşturur.”⁸⁹ Bu sorunsal “postmodern kentler”in özne mekân ilişkisi olarak, sinemaya “postmodern kent filmleri” olarak yansımaktadır.

Elisabeth Mahoney’in çalışmasında öykülü gerçekçi film çerçevesinde Joel Schumacher’in **Falling Down** (1992) ve Jim Jarmusch’un **Yeryüzünde Gece** (*Night on Earth*, 1992) filmlerini incelemektedir. “...filmler çok farklı yollarla olmakla birlikte postmodern kenti gösteriyorlar; her ikisinde de eklektik olma eğilimi, farklılık ve ötekiliğin kentsel mekân ve kadınsı figürlerin hiper geleneksel figürlerin üstünü örterek sergilediği iddia ediliyor.”⁹⁰ **Falling Down** filminde kentsel öğeler incelendiğinde Los Angeles tam da modern hatta postmodern yapıyı yansıtmaktadır. Mahoney’in deyişiyle kent çürümektedir. “... Filmin açılış sahnesi kamusal alanı klostrifobik, işgalci ve durağan olarak gösterir sonsuz gibi görünen trafik kuyrukları, gündelik yaşamdan ayrıntılar, kaçınılmaz yakın çekimler-Garfield oyuncuğu Foster’in (Michael Douglas’ın canlandığı karakter) arabasına giren

⁸⁸Asuman F Suner, 1990’lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: Tabutta Rövaşata’da agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet, Birikim Dergisi, İstanbul, Güz 2002, s:92

⁸⁹Suner, a.g.y., s:92

⁹⁰Elisabeth Mahoney, Parantez İçindeki İnsanlar Postmodern Kentte Baskı Altında Tutulan Mekan Çev:Nurçay Türkoğlu “Kentte Sinema Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan:Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul, 2004, s:162

sinek, öndeki arabanın 'sürücü şikâyetleriniz için 1-800 BOKYE'yi Arayın' yazan çıkartması hep yabancı manzara işaretleri haline gelir. Foster'ın mülkiyet ve kök duygusu yoktur, kentin alanı ise ırksal ve cinsel ötekiler tarafından ele geçirilmiştir."⁹¹

Jim Jarmus **Night on Earth** filminde ise beş ayrı kentte (Los Angeles, New York, Roma, Paris, Helsinki) bir gecenin bir anını yakalamaya çalışırken modern kentin de yapısını anlatmaktadır. "*Her kentte anlatı örgüsü takside kurulur, böylece hem kentsel deneyimin geçişçi doğası yakalanmış olur- beklenmedik karşılaşmalar ve yolculuklar- hem de bu filmin merkezinde yer alan, genellikle fark edilmeyen önemsiz gündelik olan şeyler ön plana çıkartılmış olur.*"⁹²

Sinema ve kent ilişkisine bakıldığında, tüm bu olgular sinema ve gerçeklik ilişkisi ile ilintilendirilebilir. Gerçeklik ve kent ilişkisi daha çok belgesel sinemayı ilgilendiren bir durum gibi görünse de mekânların gerçek mekânlara yakınlığı, hatta var olan mekânların filmlerde kullanılması gerçeklik boyutunu artırmıştır. Özellikle belgesel-gerçekçi sinema örnekleri günlük yaşamın olduğu gibi sinemaya aktarılması anlayışı İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema anlayışı ve Fransız Yeni Dalgasıyla sinemada yer bulmaktadır. II. Dünya Savaşının yıkıntısına tepki olarak Yeni Gerçekçi akımı görürken diğer taraftan 1950'nin sonlarında modern sinema olarak "auteur" sineması olarak karşımıza çıkan Fransız Yeni Dalgası'dır.

Sinema Birinci Dünya Savaşı ile avangardın kapsamına girmiştir. Avangard, sinemaya ve onun en büyük dehası Charlie Chaplin'e hayranlık duymakla kalmamış, avangard sanatçılar da, yapım alanına en çok hakim oldukları Weimar Almanyası ve Sovyet Rusya'da bizzat film yapımcılığına başlamışlardır. Sanat Filmleri kriterlerinin, yeryüzünün bir ucundan diğerine kadar, esas olarak bu avangard eserler oluşturmaktadır.⁹³ Süreklilik duygusunu kesintiye uğratan ve modernite açısından hayati önemi olan avangardlar II. Dünya Savaşının ve Ekim Devrimi'nin sonrasında,

⁹¹ Mahoney, a.g.y., s:163

⁹² Mahoney, a.g.y., s:167

⁹³ Eric Hobsbawn, **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1915 Aşırıliklar Çağı**, Sarmal Yayınevi, İstanbul ,Ekim 1996, s:215

hatta daha çok 1930'ların ve 1940'ların anti-faşizm çağında hızla siyasallaşmışlardır. Genellikle bu akımların radikal sol fikirlerden etkilendiği söylenebilmektedir. Savaş ve devrim, Fransa ve Rusya'da savaş öncesinde siyasal görüşleri olmayan pek çok avangardı bu süreçte siyasallaştırmıştır.⁹⁴

*“Modernist sinema, çağını sorgularken izleyici olarak bizi de bu tartışmanın ve sorunun içine çeker. Bizler **Yolcu**'da (Antonioni) yabancılaşmanın ve kimlik sorununun, **Uyuduğun Yatak**'da (Jost) güven duygusunun, **Paris'te Son Tango**'da (Bertolucci) cinselliğin, **Sevecek Biri**'nde (Jaglom) aşkın, **Manhattan Manzaranı**'nda (Naderi) iletişimsizliğin, **Anayurt Otel**'inde (Kavur) varoluşumuzun, **Hiroşima Sevgilim**'de (Resnais) savaşlarımızın, Bunuel'in filmlerinde burjuvazinin ve kurumlarının (aile, kilise vb), Tarkovski'nin filmlerinde tüm bir çağın sorgulanışına katıldık.”⁹⁵ Tüm bu bahsi geçen öğeler kente özgü niteliklerdir. Sorgulanan yaşam şekli kentte kendini bulmuş ve problem olarak karşımıza çıkmıştır. Diğer taraftan başlarda sinemanın daha çok kent sanatı olarak kabul edilmesi, film stüdyolarının Berlin, Roma, New York, Londra gibi büyük kentlerde kurulmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle de teknik olarak daha zor doğal olduğundan çekimlerin nadiren doğal mekânlarda yapılması kentin aktif olarak sinemada yer almasını güçleştirmektedir. “*Saatın kollarında asılı Harold Lloyd ya da Los Angeles var oluşunda suçlu kovalayan Keystone'lu polisler sessiz sinemanın bu döneminde mekân, izleyicilerin ruhlarını etkisi altına alamıyordu. Larry Ford'un da dediği gibi, şehir yalnızca fon olarak sahnedeydi*”⁹⁶*

Kent, daha sonraları (savaş sonrası dönemde) sadece bir dekor, pasif bir mekân olarak karşımıza çıkmaktan çok aktif bir öğe olarak sinemada yer almaktadır. Işık, montaj, kamera açılı teknikleriyle modern kent özellikle 1920'lerden sonra deneysel biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. “**Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi ile Kameralı Adam** gibi modern kent hayatı konusunda heyecan duyan ve iyimser olan

⁹⁴ Hobsbawn, y.a.g.y., s:220

⁹⁵ Semire Ruken Öztürk, Sabri Büyükdüvenci, **Postmodernizm ve Sinema**, Bilim ve Sanat Yayınları, 1.Basım, Ankara, 1997, s:22

⁹⁶ John R Gold- V.Stephen Ward, **Belgesel Film Geleneğinde Kent Ögesi**, Çev:Nazlım Tüzel “Kentte Sinema Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihaya Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2004, s:65

filmler ise salt kentsel birer sunum değil, aynı zamanda film kompozisyonuna ilişkin deneylerdi.”⁹⁷

Modernizm ve Postmodernizm süreçlerine gelene kadar sinema ve kent ilişkisi birçok aşama kat etmiştir. Gerçek yaşamın sinemaya geçişi, siyasi açıdan buhranlı günler yaşayan Rusya’da etkili olmuştur. 1917 Sosyalist Devrimi, kültürel alanları da etkilemiş, sinema endüstrisinin de yeniden yapılanmasına yol açmıştır. Moskova sinematik yönden önem kazanmıştır. “*Moskovalı Bolşevik Ninotchka’nın bir Avrupa şehrinin Paris’in ‘penceresinden’ baktığı dünya, ışıldayan bir dünyayken, Moskova ‘penceresinden’ baktığı dünya ilkbaharda bile hala soğuk ve buzlanmış bir dünyaydı.*”⁹⁸ Özellikle Sovyet Sineması’nda ışık, montaj, kadraj gibi unsurların, bilimsel tekniklerle ele alınması, sinemaya olan değer gittikçe artmasına neden olmuştur. Eisenstein sanatla bilimin birleşmesinin gerektiğini savunurken, sinemanın da bu birleşmeye en olanak sağlayan alan olduğunu ileri sürmektedir. Eisenstein’ın **Potemkin Zırhlısı**’ndaki Odessa Merdivenleri’ndeki kıyım sahnesi var olan siyasi buhranlı günlerin yansımaları sağladığı, kentin o günkü durumunu gözler önüne serdiği adeta bilimsel bir çalışma gibi işlediği bir kesittir. **Grev, Ekim ve Korkunç İvan** filmlerinde de bu göstermenin getirdiği başarıyı sürdürmüştür. “*Eisenstein’ın geometriye olan düşkünlüğü makinelerden türetilen Konstrüktivizm’den değil sanatın doğası üzerine olan düşüncelerden doğmuştu.*”⁹⁹ Kuleşov, Pudovkin Vertov, Eisenstein gibi yönetmenler siyasette olduğu kadar sinemada da devrimci bir yol izleyerek devam etmişlerdir.

Dziga Vertov’un 1929 yapımı **Kamerahlı Adam’ı** (Man With the Movie Camera) sinema tarihinde modern kent ve sinemanın ortak var oluşunu en çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. “*Eleştirmenler tarafından ‘kent senfonisi’ olarak tanımlanan film, hem 1920’ler Moskovası’nın modern kent yaşantısının pek çok yönüne tanıklık eder, modern kentin bitimsiz hareketini ve hızını sinemanın teknik*

⁹⁷ Öztürk, a.g.y., s:95

⁹⁸ Öztürk, a.g.y., s:221-222

⁹⁹ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev: Zafer Aracagök, Metis Yayınları, Sinema 3, 1. Basım, İstanbul, Şubat 1989, s:62

*imkanları aracılığıyla yoğunlaştırarak yeniden üretir, hem de kameranın kente tanıklık etme sürecinin bizatihi kendisini, yarattığı kent senfonisine dahil eder.*¹⁰⁰

Yirmili yıllarda kentlerin meydan ve sokaklarının sinemada direkt yer alışı, kentin fon olarak kullanımından çok aktif bir oyuncu gibi göz önüne serilmesi, kent ve sinema ilişkisinin boyutunu değiştirmiştir. Sinemada kent başka bir bakış açısıyla keşfedilmeye başlanmıştır. “Yirmili yıllarda kentsel tema, bağımsız bir tür haline gelir ve ilkel görüntülerin yerini alır. Belgesel görüntüden avangard filme geçişin kökeninde kim vardır, bilinmez. Çoğunlukla Rene Clair’in adı anılır ve onun Eyfel Kulesi portresi ile görülmemiş bir görüntüsü sunan, uyuyan Paris betimlemesine gönderme yapılır. Söz konusu kent portreleri bu dönemde çoğalacaktır. Alberto Cavalcanti’nin **Sadece Saatler**’i (1926); Walter Rutmann’ın **Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi** (1927); Diziga Vertov’un Moskova ile Odessa’yı birleştiren **Kameralı Adam**’ı (1929); Jean Vigo’nun **Nice Konusunda**’sı (1930); Dimitri Kiranoff’un **Menilmontant**’ı (1926)...”¹⁰¹ Bahsi geçen tüm bu filmler o dönemin kent anlayışına ait önemli tanıklarındır. Örneğin Rutmann’ın **Berlin** filmi 1926–27 yıllarında on sekiz ayda tamamlanmıştır. Film genel olarak, sanatsal fotoğrafçı Karl Freund’un algılamalarına dayanmaktadır. Rutmann Sovyetlerin kurgu yöntemlerinden de büyük ölçüde yararlanırken filmin temposu ve görüntüleri gerçek bir kent yaşantısıyla örtüşmektedir. “Gündoğumuyla beraber, şehrin banliyölerindeki uyanışa taşınırız. Geceyi eğlenerek geçirmiş olanlar evlerine dönmekte ve işçiler, işe gitmek için evlerinden çıkmaktadır. Zihinler ve pencereler yavaş yavaş açılmaktadır. Şehrin yoğun trafiği vurgulanır. Makineler günlük işlevlerini yerine getirmeye başlamışlardır.”¹⁰² Berlin filminin senfonik olarak algılanması şehrin ritmini vermesinden kaynaklanmaktadır. “Modern şehir yaşamı, heyecan veren bir tempoda ilerlemektedir. Karşımızda işi başından aşkın bir metropolis durmaktadır. İnsanlar çalışırlar ve yemek yerler; intiharlar ve evlilikler yan yana bulunmaktadır.”¹⁰³

¹⁰⁰ Suner, a.g.y., s:95

¹⁰¹Michael Marie, **Filmlerde Kentsel Sinema**, Çev: Mehmet Öztürk, “Kentte Sinema Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul, 2004, s:60

¹⁰² Paul ROTH , **Belgesel Sinema**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2000, s: 61

¹⁰³ Roth,a.g.y., s:84

Postmodern kent filmlerinde, kent mekânının temsili konusu başlı başına bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Özne ve mekân arasındaki uyumsuzluk, paradoksal yaklaşımlar ve görüntüler sorunsala farklı yaklaşımlardır. Bu filmlerde kent kimlik sorunsalı ile birlikte sunulmaktadır. Kent mekânları birbirine benzemekte, metropol insanları da özdeşlik göstermektedir. “*Wim Wenders’in Kentler ve Giysiler Defteri*’nin açılış sahnesi sinemanın mekânsal paradoks yaratma konusundaki görsel imkanlarına oldukça güçlü bir örnek teşkil etmektedir. Paris’te yaşayan Japon giysi tasarımcısı Yohji Yamamoto üzerine bir belgesel (ya da kimi araştırmacıların ifade ettiği biçimiyle günlük) türündeki film, moda film ve kent kavramları üzerinden kimlik sorunsalını tartışmaktadır.”¹⁰⁴

Film iki kent görüntüsüyle açılır. Her iki kentte aynı anda görüntüdedir. Hareketli bir arabanın sürücü koltuğu hizasına yerleştirilmiş kamera, arabanın ilerlemekte olduğu yolu göstermektedir. “*Neredeyse ayırt edilemeyecek kadar birbirine benzeyen bu iki kent görüntüsünden biri Tokyo diğeri Paris’e aittir. (bu ayrımı yapabilmemizi sağlayan yegâne ipucu kısa bir süre görüntüye giden yönlendirme yazıları olacaktır.) Wenders film boyunca Paris-Tokyo imgeleriyle oynayarak yarattığı bir dizi mekânsal paradoksla, izleyiciyi kentlerin kimliği ve kimliksizliği, tek tipliği ve özgünlüğü üzerine düşünmeye çağırır.*”¹⁰⁵

Diğere bir kent filmi ise Wong Kar Wai’nin *Birlikte Mutlu (Happy Together)* filmidir. Yönetmen, iki kenti birbirine çarpıştırarak anlatmaktadır. İki eşcinselin aşkının kent üzerinden anlatıldığı film Buenos Aires ve Hong Kong’u mekânsal paradoksallarla yansıtmaktadır. Kenti tanımlamak ve anlatmak o kentle iç içe olmakla alakalıdır. O kenti koklamak, o kentle yaşamak, o kenti bilmekle ilgilidir. “*Bu arada Jean-Luc Godard, Breathless, Vivre sa Vie, Une Femme Est Une Femme adlı yapıtlarında Paris sokağını etkin ve merkezi bir kahraman haline getirdi. Paris sokaklarının tereddütlü ışıklarını, dişli ya da akışkan ritmini, herkesi şaşkınlığa*

¹⁰⁴ Suner,a.g.y., s:95

¹⁰⁵ Suner,a.g.y., s:95

düşüren bir tarzda kavradı. Godard, böylece sinema sanatına tümüyle yeni bir boyut getirdi.”¹⁰⁶

2.2 Türk Sinemasında Mekan Olarak İstanbul Kenti

Dünya kentlerinin sinemada sunumunun ardından İstanbul’un sinemadaki yerine baktığımızda efsanevi, masalımsı doğal dekoruyla bu kent zaman zaman Dünya sinemasının ama özellikle Türk sinemasının merkezi konumundadır. Modernleştikçe değişen anlamı ile İstanbul mekan olarak Türk sinemasında yer alırken özellikle son dönemde kültürel boyutta da önem kazanmıştır. Coğrafi konumu jeopolitik önemi yüzünden, İstanbul tarihi boyunca çeşitli medeniyetlerin merkezi olmuştur. O medeniyetlerin şehircilik anlayışı İstanbul’un fiziksel yapısının oluşumunda etkili olmuştur. Bu etkiler hala kentin dokusunda görülebilmektedir. Ayrıca coğrafi konumu gereği kavşak noktasında olması ekonomik, siyasi ve ticari yönden stratejik konumu tarih boyunca İstanbul’u gündemde tutmuştur. Doğa ve coğrafya İstanbul’un önemli bir kent olacağına önceden karar vermiştir. İstanbul; önceleri Roma Başkenti olarak, sonra Bizans için daha sonrasında Osmanlı için karakteristik özellikleri değişse de coğrafi önemini yitirmemiş aksine artırmıştır. Cumhuriyet döneminde başkent olma özelliğini yitirse de kent olarak önemini asla yitirmemiştir. İstanbul’un sürekli el değiştirmesi, bünyesinde çeşitli kültürlerle yer vermesi, yapısına aynen yansımaktadır ve bu durum hem kültüründe hem de fiziksel yapısında etkili olmaktadır. “Denilebilir ki, doğa ve coğrafya İstanbul’un önemli bir şehir olmasına önceden karar vermişlerdir. Gene de, ilk kuruluşundan Büyük Constantinus’un tarihi kararına kadar bu potansiyel en iyi şekilde kullanılmamıştı. İstanbul’un tarihi bir dünya merkezi haline getirme kararını bilinçli bir şekilde veren kişi Constantinus oldu.”¹⁰⁷

İstanbul’un kent olarak sinemada nasıl sunulduğu sorusuna bakıldığında karşımıza mekân ve zaman ikilemi çıkmaktadır. Zaman olarak dönemin siyasal

¹⁰⁶Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev:Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yayınevi, 7. Basım, İstanbul, Ağustos 2004, s:426

¹⁰⁷ Murat Belge, **İstanbul Gezi Rehberi**, Tarih Vakfı, Yurt Yayınları, İstanbul, 2002, s:1

yapısı, anlatılmak istenen konu (tema) nedeniyle kent dekor olarak kullanılmış ya da bizzat kendisi rol almıştır. “*Bir mekân üzerine kurulmuş filmlerle çok sık karşılaşmıyoruz. Hele Türkiye sineması bu konuda oldukça yoksul. Mekâna ilişkin bir anlatıya dönüştükleri oranda, anlatılan öykünün temposunun yanı sıra büyük ölçekli alt metinler taşıma yetenekleri de artıyor bu tür filmlerin. Bir gemiyi anlatırken aslında bir ülkeyi anlatabilir, bir adada dünyanın simülasyonunu kurabilir, tek bir odada evrenin işleyiş yasalarına ilişkin şeyler söyleyebilirsiniz. Bunu yapabilmek için elbette anlatıyı bir mekânın üzerine kurmak gerekmez. Ama mekânın sunduğu kapalılık bunu gerçekleştirebilmek için pek çok olanak sunar.*”¹⁰⁸

İstanbul zaman içerisinde mekânsal fon olmanın dışında ideolojilerin, siyasi düşüncenin, modern hayatın, kültürün, sosyoekonomik yapının anlatılmak için kullanıldığı bir araç da olmuştur. “*İstanbul’un Türk sinemasındaki konumu, Kahire’nin Mısır, Roma’nın İtalyan, Bombay’ın Hint Sineması’ndaki etkinliği gibidir. Fakat İstanbul’un sinemasal seyri kalpler çok istese de Batılı değil Şarklıdır ve bunda kötü bir taraf olmadığı gibi, böyle bir isteğe de gerek yoktur. Üçüncü dünya kentlerinin sinema alanındaki özgürlükleri de kanıtlanmıştır. Satyajit Ray, Yusuf Şahin, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Yılmaz Güney, Ali Özgentürk, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Abbas Kiarostami gibi sineastların yapıtları sinema sanatına harika manzaralar katmıştır. **Gelin, At, Vesikalı Yârim, Ah Güzel İstanbul, Uzak** gibi İstanbullu filmlerde de harika manzaralar sunulmuştur.*”¹⁰⁹

Sinemada İstanbul kent olarak Yeşilçam döneminde ve sonrasında farklı temalarda yer almıştır. Bu konuyla ayrıntılı bilgi daha sonra Yeşilçam ve Türk sineması, Yeşilçam Sonrası Türk Sineması başlıklarıyla verilecektir. Siyah beyaz dönemin İstanbul’u, sokakları, boş caddelerinde gezen kuyruklu arabaları, taksileri, Haliç’in eşsiz görüntüsü, Haydarpaşa Gar’ında kent görmenin şaşkınlığını yaşayan eli bavullu insanları, Bebek sahili, yalıları, konakları, eski Beyoğlu pastaneleri, Şişli, Pangaltı, Feriköy’ün nezih halkı, Kasımpaşa delikanlısının gezdiği dar sokaklar olarak belleklerdedir.

¹⁰⁸ Eren İnan Canpolat, **İstanbul’u Anlamak**, <http://kirpi.fisek.com.tr> (Bu yazı *Lanterno Magico*'nun 7. sayısında yayımlanmıştır.)

¹⁰⁹ Öztürk, a.g.y., s:439

İstanbul Türk Sineması açısından bir merkez oluşturmaktadır. Hikâyelerin büyük çoğunluğu İstanbul'da geçer ve filmlerin neredeyse tamamı İstanbul'da üretilir. Yeşilçam melodramlarında İstanbullu olmanın birbirlerini tekrar eden birkaç görünümü vardır. *“Klasik Yeşilçam melodramında İstanbul, fazlasıyla aşınlaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekana dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenir”*¹¹⁰ İstanbul ya köklü İstanbul ailesinin değerlerinin bir göstergesidir; ya da gençlerinin hızlı araba kullandığı, tuhaf ışıklı diskoteklerde dans ettiği, yozlaşmaya başlamış bir şehirdir. Bu filmlerde keskin bir zengin fakir ayrımı vardır ve fakir olanın göç etmişliği, kırsal kökenli olduğu altı çizilerek belirtilmese de İstanbullu olduğu vurgulanmamaktadır. Şive veya başka dış belirtilerle nereli olduğunun resmi çizilmektedir. *“İstanbul'un sinematografik sunumunda, 'burjuva' ile 'işçinin', 'kentli' ile 'köylünün', 'kültürlü' ile 'cahilin', 'Batılı' ile 'Doğulunun', 'zengin' ile 'yoksulun' pek çok filmde iç içe olduklarını izleyebiliriz. Örneğin Ertem Göreç'in **Karanlıkta Uyananlar** adlı filmindeki fabrika sahibinin oğlu ile aynı fabrikada çalışan bir işçi, arkadaş olarak canlandırılmıştır. Genel olarak bir yanda modern İstanbul'un zenginliği diğer yanda feodal Anadolu'nun geri kalmışlığı, tipik 'İstanbul manzaraları' olarak Türk sinemasında her zaman tasvir edilecektir. Ve bu ikili yapı ya da çatışma 'İstanbul filmleri'nin temel filmsel dramaturgisine şekil verecektir.”*¹¹¹

İstanbul'u anlatan ilk filmler baktığımızda ise karşımıza Muhsin Ertuğrul'un **İstanbul'da Bir Facia-i Aşk** (1922), **İstanbul Sokaklarında**, **Kız Kulesi'nde Bir Facia** filmlerini sayabiliriz. Yeşilçam öncesi dönemde çekilen film sayısı çok azdır. *“1928- 1938 tarihleri arasında çekilen film sayısı sadece üçtür. 1950'lerde üretken olmaya ve iyice popülerleşmeye başlayan Türk Sineması'nda İstanbul giderek daha etkin bir rol oynayacaktır. Örneğin Lütfi Akad'ın filmografisinin zengin bir tablosunu pek çok kez İstanbul manzaraları renklendirecektir.”*¹¹²

¹¹⁰ Asuman Suner, **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2005, s:218

¹¹¹ Mehmet Öztürk, **Kentte Sinema Modern Binbir Gece Masalları**, İstanbul, Sayı:50, Temmuz, s:129-130

¹¹² Öztürk, a.g.m., s:130

Yeşilçam sinemasının altın çağı olarak 1950’li ve 1960’lı yıllar dönemi olarak kabul edilmektedir. Yeşilçam sinemasının zor günler geçirdiği dönem ise 1980’ler dönemidir. “*Film endüstrisinde büyük bir krizin yaşandığı 1980’ler döneminin sonlarına kadar, Türk sinema tarihi içinde İstanbul kenti daima merkezi ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. 1950’lerden 60’ların ortalarına kadar olan dönem boyunca, klasik Yeşilçam sinemasının başat türleri olan melodram ve romantik komedilerde İstanbul kenti görsel ve tematik anlamda filmin kurucu ögesini, hikâyeye anlam kazandıran mekânsal/toplumsal bağlamı oluşturur.*”¹¹³

Sonuç olarak, tüm bu dönemsel farklılıklar incelendiğinde denilebilir ki, İstanbul Yeşilçam melodramlarında arka plan fonu olmuş ve Asuman Suner’in de belirttiği gibi neredeyse bir ‘iç mekâna’ dönüşmüştür. 1960’lardan sonraki 1980’ler arabesk filmleri döneminden 1990’lara kadar ise İstanbul’a içerden bakmak yerine, göç edenin, taşralının gözünden bakılmıştır. Hatta öyledir ki bu dönem filmleri hep İstanbul’a gelişle başlamaktadır. Kente girişin sembolü olan Haydarpaşa filmin ilk karesi olarak belirlenmektedir. Taşradan gelen kişinin İstanbul’a şöyle bir göz gezdirmesiyle yabancılığı vurgulanmaktadır. Fakat bu dönemde de İstanbul görsel ve tematik açıdan merkez olmayı sürdürmektedir.

“1990’lar Türkiye’de küreselleşme söyleminin öne çıktığı bir dönemdir. Yeni Türk Sineması, 1990’lar Türkiyesi’nde küreselleşme dinamiklerinin güç kazandığı toplumsal bağlam içersinde kimlik aidiyet soruları etrafında oluşan açmazlara odaklanır.”¹¹⁴ Doksanlarla birlikte İstanbul daha metropol bir kent olarak karşımıza çıkmaktadır. Sorunlarıyla, tehlikeleriyle, birbirine yabancılaşmışve tepkisizleşmiş insan topluluklarıyla, egoist bireyleriyle, psikolojik ve toplumsal problemleriyle, arka sokaklarıyla, karanlık güçleriyle, illegal yaşamıyla İstanbul artık karmaşık bir kenttir. İstanbul’un görkemli profili, doğal güzellikleri ya da tarihi yapıları öne plana çıkmaz. İstanbul artık, daha çok bireyin ön plana çıkartıldığı, kentlinin psikolojisinin yansıtıldığı büyük binalar arasında kalmış ara sokaklardan, sıkıcı devlet daireleri ve plazalardan, ya da kent kalabalığının doldurduğu sokaklardan ibarettir.

¹¹³ Suner, a.g.m., s:86-87

¹¹⁴ Suner, a.g.y., s:89

“Yeni Türk Sineması’ndan Zeki Demirkubuz’un çaresiz küçük insanların hayatlarını temsil ettiği ve Dostoyevski ile Beckett’e meyilli ‘natüralist tablolar’ı, İstanbul’u dekor olarak kullanmıştır. Aynı şekilde Nuri Bilge Ceylan’ın Uzak filmi de İstanbul’a taşradan gelen karakterlerin ruh hallerini tasvir etmiştir. Bu filmlerin canlandığı İstanbul ve karakterleri, bu şehrin insancıl dayanışmaya, merhamete yer veren Sait Faik’in İstanbul’una artık benzememektedir.”¹¹⁵ Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri de, modern Batı kentlerine özgü acımasız ve duygusuz hayat koşullarının İstanbul’daki yansımalarını aktarmıştır. Modernizm ve İstanbul ilişkisini hem taşralının hem modern insanın gözünden vermektedir. “Başka sözlerle radikalleşen/kabalaşan modern kapitalizmin ve aynı şekilde taşralılığın “istila ettiği” İstanbul’un toplumsal manzarası, ne Sait Faik ne Yahya Kemal Beyatlı veya Ahmet Hamdi Tanpınar’ın tasvir ettiği parıltılı bir kenttir. Zaten her iki yönetmenin referansı, adı geçen “İstanbul şairleri” değil, modern insanın ıstırabını bütün ruhuyla ifade eden Dostoyevski’dir ve bu seçim bir rastlantı değildir.”¹¹⁶

İstanbul artık yabancılaşmanın fazlaca yaşandığı, romantik fonundan sıyrıldığı, modern kent imgelerinin yoğunlaştığı, tehlikeli ve illegal yaşamların sıkça karşımıza çıktığı, hatta kirlenen bir kent olarak 90 sonrasında daha gerçekçi bir şekilde filmlere yansımaktadır. İstanbul modernleşme sürecini tamamlarken yine kendine özgü taşralılığını da içinde barındırarak kendine özgü melez yapısıyla karşımıza çıkmaktadır.

2.3 Yeşilçam Döneminde Romantik Bir Fon Olarak İstanbul

1959’lerle birlikte Cumhuriyet tarihimizde bir geçiş dönemi yaşanmaktadır. Bu dönemde büyük kentlere yönelik kırsal kesimden iç göç giderek ivme kazanmaktadır. “Cumhuriyet ideolojisinin daha dönüştüremediği, ulaşamadığı bir kitle, kapalı kırsal toplum yapısı temsilcileri iktidar olur. Resmi ideolojiyi de muhalefeti içinde taşımaktadır. Kültürel anlamda tutucudur, gelenekçidir kapalıdır. Yeşilçam bu seyirciler için oluşan, oluşturulan bir sinemadır, bu seyircilerin

¹¹⁵ Mehmet Öztürk, **İstanbul’un Modernleşmesi ve Sinema**, <http://www.metropolistanbul.com>

¹¹⁶ Öztürk, y.a.g.y., <http://www.metropolistanbul.com>

sinemasıdır.”¹¹⁷ 50’liler ve 60’lar döneminde İstanbul çok ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. İstanbul kent olarak bir referans noktası olmuş, hatta Türk sineması tanımlamasından çok İstanbul Yeşilçam sineması var olmuştur. Bu dönemde Yeşilçam sinemasının ana temaları olan romantik komedi ve melodramların fonu hep İstanbul’dur. “*Melodram ve romantik komedilerde; İstanbul kenti görsel ve tematik anlamda filmin kurucu öğesini, hikâyeye anlam kazandıran mekânsal/ toplumsal bağlamı oluşturur. Diyebiliriz ki, klasik Yeşilçam melodramında İstanbul, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenir.*”¹¹⁸

İstanbul Yeşilçam melodramlarında tanıdık bilindik mekanlarıyla yer almaktadır. Bebek sahili, Emirgan, Boğaz’ı gören parkları, koruları, yalıları ve köşkleri ile İstanbul arka planda hep var olmuştur. 1960’lardan sonra İstanbul’un mekansal işlevi değişmektedir. “*1960’ların ortalarından 1980’lerin sonlarına kadar olan dönemde ise, filmlerin eksenini İstanbul’un içinden, dış çeperlerine kaymış, kente içeriden ve aşına bir bakışın yerini, dışarıdan ve yabancı bir bakış almış, kentle kurulan yakınlık ve içli dışlılık ilişkisi yerini giderek mücadele merkezli hasırane bir ilişkiye bırakmıştır. Ancak her durumda, İstanbul kenti görsel ve tematik açıdan Türk sinemasının temel yapı taşlarından biri olmayı sürdürmüştür.*”¹¹⁹

50’li ve 60’lı yıllar, Türk toplumunda çeşitli değişimlere yol açmıştır. Bu değişimlerin en önemlisi ise kentleşmedir. Toplumsal açıdan kentleşme olgusu, ekonomik açıdan kapitalistleşme olgusuyla yan yana gelince bu duruma paralel olarak bazı sağlıksız durumlar da ortaya çıkmıştır. “*60’lı yıllarda büyük bir bölümü montaja dayalı da olsa sanayileşmenin hız alması, kapalı ekonominin pazar için üretime geçmesi, öteden beri güç yaşam koşulları içinde bulunan ve tarımdaki yoksulluğu had safhaya varan köylüleri büyük kentlere ve dış ülkelere gitmeye zorlamıştır.*”¹²⁰

¹¹⁷ Engin Ayça **Yeşilçam Sonrası**, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s:23

¹¹⁸ Suner, a.g.m., s:88

¹¹⁹ Suner, a.g.m., s:88

¹²⁰ Burçak Even, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, Broy Yayınları, İstanbul, Ocak 1990, s:33

Atıf Yılmaz'ın **Ah Güzel İstanbul**'u Yeşilçam döneminin en bilindik, en akılda kalıcı İstanbul filmlerindedir. Filme ismini de verdiği düşünüldüğünde İstanbul kent olarak bu film için vazgeçilmezdir. Kentleşmeyle ortaya çıkan göç olgusu bu film için de geçerli olmaktadır. Bu olgunun tek farklı yanı kente tek başına gelmeye cesaret edenin bir kadın olmasıdır. Safa Önal senaryolu filmin başrollerinde Sadri Alışık ve Ayla Algan vardır. İstanbul beyefendisi ile kente 'artist olmak' için yeni gelmiş bir kadını anlatan film 60'lı yılların, İstanbul'unu da karakterler üzerinden yansıtmaktadır. "*Atıf Yılmaz'ın Ah Güzel İstanbul'u, şehri yeni gelen taşralının veya kenar mahalle sakininin gözüyle değil de görmüş geçirmiş bir İstanbullunun gözüyle anlatması açısından Yeşilçam filmlerinin çoğundan ayrılır.*"¹²¹

Ah Güzel İstanbul, İstanbul'a sesleniş olarak düşünüldüğünde İstanbul aşık olunan bir kent olarak görülmektedir. Feride Çiçekoğlu'nun da tanımladığı üzere burada vurgulanan şehrin dışı kimliğidir. "*Bu kimlikle simgelenen şehrin kadınları, evde bekleyen taşralı kadından, tamamen farklıdırlar; fettan baştan çıkarıcı, işveli ve seksidirler.*"¹²²

Yeşilçam filmlerinde siyah beyaz görüntülerde önde melodram anlatılırken arkada muhteşem bir İstanbul vardır. Haydarpaşa ve Sirkeci istasyonları, iskeleler, çay bahçeleri, Karaköy Rıhtımı, vapurlar, Eminönü meydanı, plajlar, Yeşilköy Havaalanı, Sultanahmet karşımıza sık sık çıkan klişe mekânlardır. "*Öldüren Şehir'den Vesikalı Yarım'e, Lütfi Ö. Akad'ın pek çok filminde İstanbul önemli bir konumda. Hem şiirselliğiyle hem tuhaf entrikasıyla buram buram Atilla İlhan kokan (başroldekiler de yabancı değil: Sadri Alışık ve Çolpan İlhan) Yalnızlar Rıhtımı'da (1959) böyle filmlerden biri. Akad, saha sonra İstanbul'a göçün epik bir destanı niteliğindeki ünlü üçlemesini ise renkli olarak çekecektir.*"¹²³

İstanbul mekan olarak Yeşilçam sinemasında yer alırken, farklı temalara konu olmuştur. "*Memduh Ün'ün dostluk temasını işleyen Üç Arkadaş'ı (1959), Halit*

¹²¹ Çiçekoğlu, a.g.y., s:96

¹²² Çiçekoğlu, a.g.y., s:87

¹²³ Tahir Abacı, **Siyah-Beyaz İstanbul**, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihaya Yayıncılık 1. Basım, İstanbul, 2004, s:215-216

*Refiğ'in büyük şehirde tükenen taşralı aileyi anlattığı **Gurbet Kuşları** (1964), Atif Yılmaz'ın entelektüel çevreleri iğneleyen **Ah Güzel İstanbul'u** (1966), Metin Erksan'ın tekil insanın büyük şehirde direnişini anlatan **Acı Hayat'ı** (1963), yağmurlu ada atmosferi, göl dekoru ve belirgin üslubuyla **Sevmek Zamanı** (1966), Atilla Tokatlı'nın **Yitik Denizce İnen Sokak'tı** (1960) siyah-beyaz İstanbul'un izlenebildiği ve belli bir estetik düzeyin üstüne çıkabilmiş filmlerden birkaçı”¹²⁴*

Yeşilçam filmlerinin hiçbiri kente girişle başlamaz. Film başladığında karakterler zaten İstanbul'dadır ve İstanbul'a aittirler. Öykü İstanbul'da başlar ve İstanbul'da geçer. Karakterler arada taşraya gitse de sonunda İstanbul'a döner ve öykü İstanbul'da sonlanır. Bu filmlerde, ana mekân İstanbul'dur anlatılan yaşam tarzı da İstanbul'a aittir. İzleyiciye kabul ettirilen yaşam şekli İstanbul'a aittir. “*Yeşilçam İstanbul'un içinden öyküler anlatır, ya da başka şekilde söylersek, İstanbul'a bir tür içerisi, iç mekân duygusu yaratacak kadar aşına ve yakındır.*”¹²⁵ Kente göçün başlamasıyla hem mekânsal olarak İstanbul sunumu değişmiş hem de temasal bir farklılık gelmiştir. Genellikle çatışma üzerine kurulu filmler, İstanbul eski yapısının yine filmlerde var olmasının yanında, göçle oluşan kenar mahalle kavramının ortaya çıkışı, kentleşme sorunu Türk sineması İstanbul üzerinden anlatmıştır. Bu filmlerin de ana teması **melodramdır**.¹²⁶

*“1950-1960'larda İstanbul sinematografik bir malzeme olarak Türk sinemasının kalbini oluşturacaktır. **Öldüren Şehir, Kanun Namına, Üç Arkadaş, Gurbet Kuşları, Ah Güzel İstanbul, Yalnızlar Rıhtımı, Karanlıkta Uyananlar, Üç Tekerlekli Bisiklet, Şoför Nebahat, Ayşecik, Vesikalı Yârim, Otobüs Yolcuları, Bitmeyen Yol** vb. klasik ve nostaljik filmlerle. Bu filmler İstanbul'daki çeşitli yaşam biçimlerinin varlığını belgelerken aynı zamanda seyirciyi modern bir kentsel yaşama dahil eder.”*¹²⁷ 1950'ler ve 60'larla başlayan Yeşilçam sinemasında daha çok melodramların görülmesi konuyu ve filmin mekânını da etkilemiştir. Yeşilçam

¹²⁴ Abacı , a.g.m., s:215-216

¹²⁵ Suner, a.g.m, s:87

¹²⁶ Melodram film kuramı içerisinde “içeride geçen”, “içeriye anlatan” bir tür olarak tanımlanmaktadır. Melodram ikonografisi, burjuva evlerinin ve/veya küçük kasaba ortamının klostrifobik atmosferinde sabitlenmiştir. Elsaesser Thomass (1995) “Tales of sound and furry: Observations on the family melodrama” s:372 (Thomas Elsaesser'den aktaran Suner, s:87)

¹²⁷ Öztürk, a.g.m, s:130

sinemasının en bilindik türleri olan melodram ve romantik komedi çoğunlukla İstanbul'da geçmektedir. Bu filmlerde İstanbul imgesel olarak karşımıza çıkmaktadır. Zengin burjuvanın yaşadığı boğaz yalıları ya da köşkleri ve arka fon olarak İstanbul Boğazı, Adalar ya da fakir delikanlının ya da genç kızın yaşadığı Arnavut kaldırımli dar sokakları, penceresinden menekşelerin ya da manolyaların sarktığı tek katlı kenar mahalle evleri vardır. Yine sıkça karşımıza çıkan rıhtımlar, vapurlar, iskeleler, bol bol motor sefalarının yapıldığı film karelerine mekân olmuştur. Sevgililerin kaçamak gittiği Boğaz'a tepeden bakan çay bahçeleri, ya da manzaraya arabayla yanaşılan korular Yeşilçam sinemasının ana mekânlarını oluşturmaktadır. *“Siyah beyaz değil siyah beyaz filmlerdeki o İstanbul, renkli filmlerden daha renkli! Tonlar, kontrastlar, daha belirgin. Kalabalığı az, hayat temposu daha düşük bir şehir; o nedenle yedi renk birbirine karışmıyor, tayf kırmızıya kaymıyor.”*¹²⁸

Bu dönem filmlerinde genellikle İstanbul Batı'ya bir özlemle yansıtılmaktadır. *“İstanbul'un Batı'ya özlem duyan zengin kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak seyircileri 'Batılı İstanbul hayatı'na doğru yönlendirir ve seyirciler özellikle Türk sinemasının popüler olduğu 1960 ve 70'li yıllarda bu hayallerle avutulurdu. Böylece Doğulu ve köylü yaşayanlar, Batılı ve kentli hikâyeleri izlediler.”*¹²⁹ Bu dönemin en belirgin özelliği olan sınıfsal çatışma, zengin fakir ayrımı daha çok, iyi ve kötü farkı olarak verilirken, yaşanılan mekân olarak da ayırım, yalı ya da köşk ve orta gelirli ailelerin oturduğu, dar sokaklardan oluşan kenar mahalleler olarak ayrılmaktadır. Kentle baş etmeye çalışan yoksul aile ve kentin asıl sahibi zengin aile kavramı vurgulanarak sunulmaktadır. *“Yoksul aileler genellikle, sevecen sıcak bir ortamda yaşarlar. Üyeleri birbirlerine destek, dayanak olurlar. Bu durumu, yerli film seyircisinin çoğunluğunu oluşturan yoksul kesimlerin, sınıfsal çelişkileri yaşarken, zengin çevrelerde ahlakın ve aile değerlerinin, nasıl ayaklar altına alındığını görüp rahatlayarak hallerinden memnun olmalarını, onlara imrenmelerini sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirebiliriz.”*¹³⁰

¹²⁸ Abacı, a.g.m., s:217

¹²⁹ Öztürk, a.g.y., s:418

¹³⁰ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, s:74

Gecikmiş bir modernleşmenin sonucu olarak Türk sinemasının özellikle 1950’li yıllarındaki kahramanları Avrupalı karakterlerdir. “*Masal boyutunda sunulan tipler, dekor, davranış biçimleri Avrupalı/Amerikan perdeden çıkmıştı sanki. Yılmaz Güney gibi bir sinemacının Türk sinemasında bir çığır açması da, yeni bir tip, tema, mekân ve oyunculuğundan geldi. Onun sineması, 50–60 yıllık bir sinema anlayışını çabucak bozdu ve popülerleşti. Türk sinemasının başyapıtları da daha ziyade kırsal mekânları tasvir eden filmlerdir (Susuz Yaz, Hazal, Yol, Sürü, Hakkâri’de Bir Mevsim gibi). Bu yapıtlar, İstanbul’un “Batılı” yaşam biçimini dekor olarak kullanan melodram veya salon filmlerini tarihin küllerine savurmuştur.*”¹³¹

Kentle göçle başlayan zorluklar, adaptasyon güçlüğü, kentin içine bir türlü tam olarak girememesi sorunu, zengin kesimle yaşanan çatışma, ahlaki ve kültürel uyumsuzluklar, aile kavramıyla vurgulanmakta, kullanılan mekânlar da bu ayrımı vurgulayıcı yönde olmaktadır. “*Kente gelişle birlikte, mülkiyet ve hukuk anlayışında, akrabalık ilişkilerinde karşılaşılan dönüşümler ve dolayısıyla aile üyelerinin bireysel mutluluk beklentisinin sorun olarak ortaya çıkışı filmlerimizde doğrudan ele alınır. Alınır ama bu bireysel mutluluk istemi olumsuzlanarak. Geçiş aşamasında ailenin ortak amaçları önem taşımakta olduğundan, ekonomik zorluklarla bireysel mutluluk ve ailenin varlığını sürdürme sorunu bir çatışma yaratmaktadır. Bu çatışma filmlerimiz için pek kullanışlı bir dramatik düğüm olmuştur. (Gurbet Kuşları, Refiğ, 1964)*”¹³²

İstanbul Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez mekânı olmaya devam ederken melodram ve komedi ağırlıklı filmlerde tanıdık sokaklara, caddelere, deniz kenarı çay bahçelerine, yerel kültürün daha fazla yaşandığı mahallelere, yalılarına, köşklerine çok sık rastlanmaktadır. Bu filmlerin ana temasını oluşturan toplumsal gerçekçilik yapısı ağır basmaktadır. Bu durum 1960’larda başlarken 1970’lerde de etkisini daha fazla sürdürerek devam etmiştir. Romantik komedilerde ve melodramlarda daha üstü kapalı bir şekilde de olsa İstanbul yaşamının vazgeçilmez yazısı olan zengin fakir-ilişkisi, sınıfsal çatışma (her ne kadar bu çatışma genellikle mutlu sonla bitirilip yok edilse de) işlenmektedir. 1970’lerden sonra bu bakış açısı

¹³¹ Öztürk, a.g.y., <http://www.metropolistanbul.com>

¹³² Ağabeyse, a.g.y., s:75

ağırlığını koymakta, daha çok İstanbul'a gelenin gözüyle daha sert bir çatışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsel bakımdan ise İstanbul 1970'lerde hala arka plan olma özelliğini korumaktadır. Haydar Paşa Garı, Anadolu Garajı, Kız Kulesi ve Boğaz Köprüsü'nün eşsiz güzelliği, yaşanan acımasız hayatın tezat bir sunumu şeklinde verilmektedir.

2.4. 70'lerin Sonu ve 80'lerde Arabesk Filmlerde Yeni Zaman Kenti İstanbul

1970'lere gelindiğinde Türk sinemasında belirginlik kazanan toplumsal gerçekçilik özelliği sürmekle birlikte, karakterlerin İstanbul'la ilişkisi değişmektedir. Artık film kahramanları İstanbul'un içinden değil İstanbul'a sonradan gelen, göçendir. Göç edenin kente uyum süreci uzundur. *“Göçenler kendilerine tümüyle yabancı kent ortamına girdiklerinde çözemedikleri kişisel sorunlarla karşılaşılır, düş kırıklığına uğrarlar, eski dünyalarına edindikleri inanç ve normlar çöker (anomie); çevre ile hemen ilişki kuramadıklarından çevreye yabancılaşırlar (alienation); dış dünyada başarılı olmadıkları kadar iç dünyaları da yerine oturmaz ve çaresizliğe düşerler.”*¹³³ Kentte artık, çaresizliğe düşmüş yabancı insan da vardır.

80'lerde Türk sinemasında bir değişim gözlemekte ve filmlerin yapısı hep birbirine benzemektedir. Arabesk filmlerin ağırlıkla çekildiği bu dönemde İstanbul, İstanbul'a yabancı birinin perspektifinden sunulmaktadır. Artık sinemada, direkt mahalle ya da yalı, köşk görüş açısı değil, Haydarpaşa Garı'ndan İstanbul görüntüsüdür. Bu durum; filmin başlangıcı, bakış açısı, devamı hakkında fikir vermektedir. Genel İstanbul görüntüleri, Boğaz manzarası, Avrupa Yakası'nın Anadolu'dan görünümü, kent merkezinden, alışveriş mekânlarından ve kalabalık insan kitlelerinden, gece neon ışıklı pavyonların olduğu sokaklardan kesitler sunulmaktadır. İstanbul artık karmaşık, yaşam mücadelesi verilen, değişmiş hatta tehlikeli bir kenttir. *“Türkiye'nin en muhafazakâr kentlerinden biri olan Yozgat'tan İstanbul'a göç eden bir ailenin Haydarpaşa garına inişiyle başlayan **Gelin** filmi, kentsel bir dinamizmi gösterirken onun devamı olan **Düğün**, Urfa'nın ölgün ve*

¹³³ Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı**, Ege Yayıncılık, İzmir, Ekim 1987, s:32

tekdüzeliğini kaydeden bir çekimle başlamış, daha sonraki sahneler ise İstanbul'un canlı ve hareketli hayatını göstererek kırsal ile kentsel alan arasındaki farklılıkları belgesel bir biçimde ifade etmiştir.”¹³⁴

1980'li yıllara gelindiğinde, Türkiye'nin özellikle de İstanbul'un sosyoekonomik yapısı hızla değişmekte, buna bağlı olarak da kentin eğlence anlayışı, kültürel yapısı kayda değer bir farklılık göstermektedir. Taşı toprağı altın şehir olması, İstanbul'u en çok göç alan şehirlerden biri yapmaktadır. Doğu'dan Batı'ya zorunlu bu iç göç, istihdam sorunlarının yanı sıra eğitim ve kültür alanlarında problemlere, İstanbul'un diğer şehirlerle arasındaki uçurumuna neden olmuştur. Bu kent, artık Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında anlattığı kent değildir. Şehir varoşlara doğru bir yayılma göstermekte, yüzölçümü ve nüfus açısından bakıldığında buralar daha ağır basmaktadır. “*Zaman zaman bir karabasana dönüşen kentsel kriz ve toplumsal kırılmalar da zaten modernleşme sürecinin bir sonucudur. Bunun en şiddetli halini de belki **Paramparça. Köpekler ve Aşklar** (Yön: Alejandro Gonzalez Inarritu, 2000) ile **Protesto** (Yön: Mathieu Kassowitz, 1995) adlı filmler sunmuştur ki, son yıllarda hiçbir film, kentsel kriz ve toplumsal kırılmaları bu filmler denli keskin bir biçimde yansıtamamıştır. Biri Meksiko City diğeri Paris ve banliyölerinde geçen bu iki filmin işaret ettiği kaygı verici sorunlar İstanbul'da da mevcuttur.”¹³⁵*

12 Eylül darbesi ve sıkıyönetim günleri, geç saatlere kadar müzik dinleyip dans etmeyi ve gecenin sonunda da batı fantezi müziğinin yerine gelen ve yerel kültürü ön plana çıkartan oryantal müzikle göbek atmaya engellemektedir. Siyasi hayattaki tıkanma, eğlence hayatına da, sinemaya da aynen yansımıştır. Bu dönem filmlerini iki ayrı kategoride incelemek mümkündür. 80 sonrasında bir kısım sinemacılar, modern yaşamı “yeni zaman”¹³⁶ kent insanını (Atıf Yılmaz filmleri buna en iyi örneklerdir) anlatmayı tercih ederken, birçoğu da, İstanbul'a göçün artmasıyla, gecekondulaşma ve kültürel çatışmanın yoğunluk kazandığı bölgelerde yaşayan

¹³⁴ Öztürk a.g.y., s:422

¹³⁵ Öztürk a.g.y., <http://www.metropolistanbul.com>

¹³⁶ Necla Algan **80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji** isimli makalesinde 80 sonrası Türkiye'nin aydınlarının ve sanat camiasının değişimini vurguladığı tanımlamadır.

insanların gerçeğini anlatan müzik olarak ortaya çıkan arabeski¹³⁷ Türk Sineması'na film olarak yansıtılmışlardır. Her iki kategori de, süregelen Yeşilçam geleneğini reddeden, bu akımdan kopan filmlerdir. Bu filmler artık kentin gerçek yüzünü daha çok göstermekte ve kent kültürünü, karmaşasını, özellikle İstanbul'u kent olarak romantik bir fondan kurtarıp kent gerçeğini vurgulamaktadırlar.

Seksenler Türkiye'de askeri darbe ile başlamıştır. Bu baskıcı dönem sonunda yeni bir yaşam tarzı ve değerler sistemi hayata geçmiştir. Türkiye bu yeni döneme tartışmasız bir biçimde teslim olmuştur. *“Yeni zamanlar aydınlara mutluluk vaat ediyordu. Arabalar, cinsellik, şıklık, zevk, başarı. Reklâmcılık, şirket yöneticiliği, bu yeni dönemin gözde meslekleriydi. Henüz görüntü ve enformatik devrim başlamamıştı ama eli kulağındaydı. Son yüzyılın görüntü kültürünün temelinde oturan sinema, popülerliliğini sürdürüyordu. Seksenli yılların Türk Sineması için bu ‘Yeni Zamanlar’ imkânlar vadeden bakir bir alandı. Sinemacıyı eskiye bağlı tutacak hiçbir güç yoktu.”*¹³⁸ Kentin asıl sahipleri olanlar bu filmlere ilgi duymaktadır. Özgürlükçü bakış açısı ön plana çıkarılmaktadır. Bu dönemde kadın figürü ön plana çıkmakta, özellikle Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Yavuz Özkan gibi yönetmenler varlığını göstermektedir. Bu dönemin tipik ideolojisini yansıtan bir film olan Atıf Yılmaz'ın **Ah Belinda**'sında İstanbul'un kent olarak karmaşası, psikolojik baskısı, ekonomik bunalımı, birey üzerindeki olumsuz etkisi direkt ele alınmıştır. *“Ahh Belinda, Yeşilçam'ın değerler mekanizmasını altüst eden, avangard bir filmidir.”*¹³⁹ Yeşilçam sinemasından ayrılan diğer bir özellik ise, kentte kadının çalışmaya başlaması, özgürlük sürecine geçilmesidir. **Ah Belinda**'da filmin kahramanı (Müjde Ar) “yeni zamanlar” a uygun bir tiyatrocu olarak bir şampuan reklâmında oynamaktadır. Ev kadınlığı ile iş yaşamı arasında sıkışan bir kadını anlatan filmde,

¹³⁷ Nurdan Gürbilek Vitrin'de Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi isimli kitabında Arabesk Müziği şöyle tanımlıyor: Geleneğin bütünlüğü olan bir kültürün ya da bir sentezin ütünü olmadığından farklı zamanları ve farklı kültürlerin simgelerine açık, anakronik bir müzik Arabesk. Bütün bu içerikliğini de bir bakıma iç'i olmamasına sözü ve müziği simgelerden örülü bir yüzeye dönüştürebilmesine borçlu. Bu yüzden bir bakıma ‘hiç kimsenin’ müziği. Arabesk dinleyicisi kendisinin olan bir müziği dinlemez, kendisine yabancı ama başkasının da olmayan bir müziği dinler; ne Türk müziği ne türkü ne de pop müzik olan bir müziği. Arabeskin çağrıcılığı şehrin yabancılarına çağrısı da burada: Pop müzik Arap müziği taverna müziği türkü ya da marş gibi farklı yer ve zamanlara ait artık hiç kimsenin olan müzikler orada serbestçe alıntılanabilir. Hiçbir üslubun içinde fazla kalmadan bir diğerine geçilir. (Gürbilek, s: 30)

¹³⁸ Algan a.g.m., s:5

¹³⁹ Algan, a.g.m., s:6

kentin modern yapısıyla, kırsalın geleneksel yapısı çelişmektedir. Kadın bu özgürlükçü sürecine yine Atıf Yılmaz'ın **Asiye Nasıl Kurutulur** filmi Yavuz Özkan'ın **İki Kadın**, ve Seçkin Yaşar'ın **Sarı Tebessüm** filmlerinde de devam edecektir. Bu filmlerin diğer bir özelliği ise, meslek gruplarının (reklâmcılık, şirket yönetimi, halkla ilişkiler, metin yazarlığı, galeri yöneticiliği, ressamlar) kente dair olması, yeni kent yaşamını yansıtmalarıdır. Bu konuyla ilgili olarak daha önce yapılmış bir karşılaştırma da (Türk Sineması'nda İki İklim: **Selvi Boylum Al Yazmalım** ve **Sarı Tebessüm**) 80 sonrası kadın erkek ilişkilerinin sunumunun ve aşkın işlenişinin farklılığını net bir şekilde dile getirmektedir. *“Atıf Yılmaz'ın 1977'de çektiği **Selvi Boylum Al Yazmalım** ve Seçkin Yaşar'ın 1992'de çektiği **Sarı Tebessüm**, her ikisi de kadın merkezli ve aşk temasını işleyen filmler. Her iki film de üretildikleri dönemin ideolojik ve sosyal koşullarını, genel entelektüel iklimlerini hemen hemen kusursuz bir biçimde yansıttıklarını düşünüyorum. Dolayısıyla söz konusu iki filmin karşılaştırılmasının, bu kültürel/entelektüel iklimlerin yeniden inşasını mümkün kılacağını tahmin ediyorum.”*¹⁴⁰ Hikâyeler, kahramanların aşkları bir bakıma benzese de, aşkın yaşanışı bu iki filmde çok farklıdır. **Selvi Boylum Al Yazmalım**'da daha geleneksel öğelere yer verilirken, **Sarı Tebessüm**'de modern yaşamın getirisi olan işler, insanlar yer almaktadır. **Sarı Tebessüm**'de reklâmcılar, sanatçılar, ressamlar, metin yazarları gibi zamane işlerle uğraşan insanlar işlenmektedir.

Toplumsal hayatın bu denli değişmesi, demokrasi ve özgürlük kavramlarının tekrar incelenmesi, kamusal alanda kadın kotalarına daha çok yer verilmesi, özellikle de 80'lerde başlayan feminizm hareketiyle beraber 90'lara doğru kadın hareketlerinin hızla devam etmesi sanata ve özellikle de sinemaya da olumlu yansımıştır. Türkiye'de kadın hareketleri 80 sonrası patlak verirken dünyada bu hareket doğal olarak daha önce gelişmiştir. Kentin bu yönü 90'lar sinemasında da (özellikle Zeki Demirkubuz sinemasında) daha belirgin bir biçimde devam edecek, fakat kent insanına bakış entelektüel olmaktan çıkıp kaybeden (looser) olarak tanımlanacak ve çok daha farklı bir boyut kazanacaktır.

¹⁴⁰Tülin Kurtarıcı, **Türk Sineması'nda İki İklim: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Sarı Tebessüm**, 25.Kare, Sayı:17, s:33

1983 yılında, Turgut Özal'ın seçimleri kazanması ve yeni bir zengin sınıf yaratması, taşralı kültürün doğmasına neden oldu. Kente (İstanbul'a) göçün iyice fazlaştığı bu dönemde eğlence ile ilgili tüm anlayışlar değişmektedir. Bu yapının temelleri ise 1960'lı yılların sonlarına dayanmaktadır. *"1960'lı yıllardan itibaren, kentleşmenin büyümesi ve büyük kentlerin arasında 'İstanbul'un taşının toprağının altın' olduğu kansının yaygınlaşması; 'her mahallede bir milyoner' yaratmaya çalışan siyasi otorite 'zenginlik' üzerine söylemini kurduğunda karşımıza çıkacak olan ilk olgu 'doğu ve batı müziğinin bir zenginleşmesi' olarak Orhan Gencebay figürüyle özdeşleşen onun kentlerdeki 'sefillere ve bahtsızlara' seslendiği müziğidir."*¹⁴¹ İbrahim Tatlıses ve Küçük Emrah bu sürecin devamında ikinci nesil olarak ortaya çıkmaktadır. Artık Türk sineması da eski anlayışından çıkıp arabesk şarkıcılarının ekseninde, taşra kültürünü anlatan, özellikle İstanbul'un kenar mahallelerinde çekilen, zengin fakir ayrımının net olarak yapıldığı filmlerden oluşmaktadır. 70'li yıllar sonu ve 80'ler İstanbul'u, yeniden yapılanma sürecine giren, arabesk kültürün hakim olduğu, taşrayla kentin çatıştığı, göç edenlerle kentlilerin karşı karşıya geldiği bir mekân olmaktadır. Filmlerin eksenini bu dönemde İstanbul'un içinden, dış çeperlerine kaymakta, kente içeriden bir bakışın yerini, dışarıdan yabancı bir bakış almaktadır. *"70'lerin Gencebay ve 80'lerin Tatlıses filmlerinin ortak noktası, İstanbul'a yabancı bir gözle, 'kentin yeni sakinlerinin' yeni göçmenlerin gözüyle bakılmasıdır. Her iki durumda da, İstanbul, sürekli 'ihtiras pompalayan' arzuyu kışkırtan, yeni göçmenler açısından erişilemeyecek imkânlar ve vaatlerle dolu bir çekim alanıdır."*¹⁴² Genellikle kahramanın kendini kentte var etme çabası, ispatlama isteği, yoksulluğa ve kadere olan isyanının artık son raddeye gelmiş olmasından kaynaklanmaktadır. *"Büyük kentin, devasa binaları arasında yankılanan bu çığlık, çok değil az sonra gazinolarda, neonlarda, basında ve plak kaset dünyasında para ve şöhret ile yankılar bulur."*¹⁴³

Bir yandan sürekli eleştirilen bir müzik türü ve yaşam şekli olarak karşımıza çıkan arabesk, diğer taraftan yerini sağlamlaştırmaktadır. Öyle ki zenginlik, eğlence,

¹⁴¹ Ali Akay, **İstanbul: Bir Eğlence Megapolü**, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi YKY, sayı:35 Bahar 2003, s:187

¹⁴² Nurdan Gürbilek **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2001, s:13

¹⁴³ Burçak Evren, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, Broy Yayınları, İstanbul, Ocak 1990, s:38

kültür gibi kavramlar arabesk ile iç içe anılmaktadır. “*Tatlıses, Büyükkada'nın gece hayatına girerken aynı zamanda şehir kültürünün de değiştiğini gösteriyordu. Bu batıda da Rai müziğinin öne çıkmaya başladığı göçmen -urban-ların kültürünün moda olmaya başladığı yıllara rastlamaktadır. Özal burjuvazisi ve bu dönemde palazlanan şirket kültürü, reklâmcılıkla birlikte yeni bir atılım yaptı. Şener Şen'in oynadığı 'Arabesk' filmi bu müzik ve kültürüyle dalga geçmiş olsa bile, bu müziği, seyredenlere bal gibi dinletiyordu.*”¹⁴⁴

1970'lerle başlayan Orhan Gencebay dönemi, 1980 sonrasında daha iddialı bir şekilde devam ederken, kenttin eski sahiplerinin sayıca azınlığa düştüğü kamusal mekânlar filmlere geçti. Türk Sineması'nda bu değişim; İstanbul'a, yeni göçmenlerin, gecekondu sakinlerinin, taşra kökenlilerin, yoksulların gözünden bakan Gencebay sineması olarak yansımaktadır. “*Orhan Gencebay yitirilmiş bir güzel ülkenin değil de, bir türlü ulaşılamayan ilerdeki o güzel ülkenin peşindekilerin sesidir. Geride sığınacağı olmayanların, ileriye ihtirasla yapışanların, her gün gelecek kapısına omuz vurup geri püskürtülenlerin şikâyetle karışık, ama yine de yaşama isteği dolu sesini taşır.*”¹⁴⁵ Bu isyan filmlere aynen yansımaktadır. İstanbul'a çevre illerden ve özellikle Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu'dan göç eden kitlenin dinlediği müzik, genellikle İstanbul'un gecekondu mahallerinden hat alan minibüslerde dinlendiği için minibüs müziği denmekte ve ezikliği, dışlanmışlığı seslendirmektedir. “*Gerçek acı ve hayat gariban mahallerinde çok fazla şey vaat etmiyor. Ama minibüs müziğindeki acı ve umutsuzluk, gerçeküstünün boyutlarını zorluyor. 'Ben zaten her acının tiryakisi olmuşum/ Hiçbir zaman bitmeyen dert ile yoğrulmuşum' şarkısının dilden dile dolaştığı bir ortamda, umut menzili 'Bu ıstırabım bir gün bitecek' şarkısının sınırlarını aşamıyor örneğin.*”¹⁴⁶

Bu dönem filmleri ise, yine Orhan Gencebay'ın kendisinin rol aldığı ya da sıkça fonda Orhan Gencebay müziklerinin yer aldığı İstanbul gecekondu semtlerinin anlatıldığı arabesk filmlerdir. 1971 tarihli en erken arabesk filmlerinden biri olan **Bir Teselli Ver** örneğinde olduğu gibi şarkı sözlerinin filmle birebir özdeşleştiği, film

¹⁴⁴ Akay, a.g.m., s:183

¹⁴⁵ Aydın Uğur, **Keşfedilmemiş Kıta**, İletişim yayınları, İstanbul, 1991, s:98

¹⁴⁶ Can Kozanoğlu, **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s:39-40

karelerini birebir anlattığı durumlar söz konusudur. Orhan Gencebay filmlerinin yanı sıra fonda Gencebay müziğinin yer aldığı komedi ile karışık trajik bir hikayenin anlatıldığı Bulut Aras ve Türkan Şoray'ın başrollerini paylaştığı 1978 yapımı **Sultan** filmi hem Türkan Şoray'ı Türk Sineması'nın sultan tahtına oturtmayı başarmış hem de hikayesiyle, konusuyla dönemin özelliklerini, sosyal yapısını, sıkıntılarını, göç kültürünü, gecekondu mahallesini en iyi anlatan filmlerden biri olmuştur. “**Sultan**'da gecekonducularda yaşayanların kendi sınıfsal konumlarıyla ilgili tutum ve davranışları daha çok şu eğilimi yansıtmaktadır: gecekonduculular kentin daha üst tabakalarına geçmek değil, zorlukla elde ettikleri var olan durumlarını koruma çabasındadırlar. En önemli iki temel sorun iş ve konut sahibi olabilmek konutlarının yıkılmasını önlemektir.”¹⁴⁷ Minibüs hattında çalışan bir gencin beş çocuklu dul bir kadına olan ilgisini ve yan hikayeler olarak gecekondu yaşamını ve ekonomik sıkıntılarını anlatan filmde de sürekli arabesk şarkılar fonda verilerek mahallelinin var olan düzene olana isyanı yansıtılmaktadır. “**Sultan**'da gecekondu insanların günlük sorunlarına (su kuyruğu, çocukların TV reklamlarından etkilenmeleri, çocuk yetiştirmedeki sorunlar), eğlence yaşamlarına (kadınların sinemaya gitmesi, erkeklerin kahvehanede zaman geçirmesi), barınma sorunlarına (tapusuz gecekonducuların yıkılmasına) dek konular güldürünün sınırları içinde ama anlatılanları ciddiye alarak izleyiciye verilmektedir.”¹⁴⁸

Gencebay sineması taşra kültürünün onurlu isyanını dile getirirken, Ferdi Tayfur 70'lerin ikinci yarısında Orhan Gencebay'ın rakibi olarak ortaya çıkmaktadır. Ferdi Tayfur'un çıkışı Gencebay ekolünün çizdiği yolda önemli değişimleri de simgelemektedir. Arkasından gelen Müslüm Gürses'le birlikte arabesk kültürü iyiden iyiye yaygınlaşmaktadır. Nurdan Gürbilek'in arabeski, şehirdeki yabancı gibidir. Gürbilek arabeski şehre gelen fakat bir türlü gidemeyen yabancı olarak tanımlanmaktadır. “*Simmel yabancıyı 'bugün gelip, yarın kalan' kişi olarak tanımlamıştır. Turist bugün gelip yarın giden kişiye eğer, yabancı da bugün gelip yarın gidemeyen, geri dönme imkanı olmayan kişidir. Bu tanımdan yola çıkarak, arabeskin şehirdeki yabancıya, şehre yabancı olana seslendiği söylenebilir. Şehre*

¹⁴⁷ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili**, İmge Kitabevi, İstanbul, Kasım 1992, s:116

¹⁴⁸ Makal, a.g.y., s:50-51

gelip köye dönme imkanı olmayan, ne köylü ne şehirli olabilenin müziğidir arabesk.”¹⁴⁹

Arabesk filmlerin askeri bir darbe sonrasına rastlayan başlangıcı gibi sonu da toplumsal hareketle doğrudan ilintilidir. İlk dönemlerinde "elit" tabaka tarafından geri çevrilen, hatta aşağılanan arabesk müzik sonraları aynı kesim tarafından kabullenilmektedir. Bütün bunlar arabesk müziğin kendisinde de bazı değişikliklere neden olmaktadır. “*Yükselen toplumsal hareketi sert biçimde kesen 12 Mart darbesi tüm ülkede geniş bir umutsuzluk dalgasının yayılmasına neden olmuş, arabeskin geniş kesimlerce benimsenmesi için gerekli koşulları tek başına oluşturmadıysa da bu koşulların oluşmasında en önemli etken olmuştu. Bu umutsuzluk havası 12 Eylül’le daha da derinleşmiş müzikte ve sinemada arabeskin artan etkisiyle sonuçlanmıştı.*”¹⁵⁰

80’lerin ortasında yükselişe geçen İbrahim Tatlıses müziği ve buna bağlı olarak değişim gösteren Türk sineması, taşranın İstanbul’u ele geçişi hatta kendini İstanbul’a dayatmasını yansıtmaktadır. “*Gencebay ve Tatlıses ikonlarının merkez alınarak yapıldığı dönemselleştirme, 70’ler ve 80’ler Yeşilçam Sineması’nın diğer örneklerinde de uygulanabilir niteliktedir. 70’lerde hayli popüler olan ‘melodramatik öğeler içeren aile komedisi’ türü, zengin fabrikatör, yoksul işçi karakterlerinde vücut bulan sınıfsal çelişiklere odaklanır. Bu filmlerde yoksullar, sınıf atlamaya çalışmaz, gözlerini, zenginlerin ayrıcalıklı hayatına dikmiş değildir. Tam tersine, yoksullar kendi onurlu ve mütevazı hayatlarından memnundur.*”¹⁵¹ 80 sonrasında bu yapı tamamen değişmiş, konu aynı kalsa da fakirliği temsil eden genç, sınıf atlamayı, kentin imkanlarından daha çok yararlanmayı, hatta kenti ele geçirmeyi hedeflemektedir. Kent artık sınıfsal mücadelenin en yoğun yaşandığı, fakat taşralının da şansıya ya da azmiyle ele

¹⁴⁹ Nurdan Gürbilek, **Vitrin’de Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s:31

¹⁵⁰ Eren İnan Canpolat, **Hatasız Kul Olmaz**, <http://kirpi.fisek.com.tr> (Lantema Magico sayı:7’den alınmıştır.)

¹⁵¹ Suner a.g.m., s:88

geçirebildiği bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Kentli olmak artık, kadere bağlı değil daha “Özalcı”¹⁵² bir zihniyetle, bireyin kendi mücadelesine bağlıdır.

¹⁵² Mehmet Öztürk’ün İstanbul’un Modernleşmesi ve Sinema makalesinde belirttiği üzere, Namuslu, Faize Hücum, Banker Bilo, Eşkıya gibi filmler de “Özalcı” bir “Para Şehri”ne dönüşen İstanbul’u yansıtmıştır. Ve “burjuva İstanbulu”nun gönlü her ne kadar “Parisien” -Özal’dan bu yana da “New Yorker”- bir hayat tarzı arzulasa da, “Köylü İstanbulu”, modern İstanbul’a kendine özgü yaşam tecrübesiyle çok farklı bir “dil” ve “renk”le giriyor. İşte “Binbir Gece Masalları”nın ve şairlerin parıldayan zevkli şehri, günümüzde “globalizm,” ile taşralılık arasında biçim bozumuna uğruyor.

3. BÖLÜM

90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YENİ KENT İSTANBULUN SUNUMU

3.1 90 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bir Bakış

Kentsel yaşamdaki parçalanma, görselliğin deneyimlerini de etkilemektedir. Kent bütünüyle bir meta ve tüketim alanı haline gelmektedir. Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan bireyselleşme ve yabancılaşma, ötekine duyulan öfke ve şiddetin olağanlaşmasını doğurmaktadır. *“Türk sineması aynı zamanda, kentsel modernitenin girdiği krizi de tasvir etmeyi başarmıştır. At, Bir Avuç Cennet, Ağır Roman, gecekondu filmleri, hatta bu krizi anlamlandıramayan ve onun dipsiz kuyusunda yuvarlanan çilekeş arabesk filmleri de İstanbul’un deformasyona uğrayışını yansıtmıştır, ancak onu daha da deforme ederek.. Radikalleşen ve acımasızlaşan küresellik ile kabalaşan ve saldırganlaşan taşralılık İstanbul’un toplumsal ve mimari üslubunu deforme ederken, Uzak, Üçüncü Sayfa, Büyük Adam Küçük Aşk gibi filmler bu yeni oluşumları hissettirmiştir.”*¹⁵³

90 sonrası, İstanbul’da göçle gelenlerle ve İstanbul yerlisinin tamamen karıştığı, hatta göçle gelen kitlenin İstanbul’un yapısında, kültüründe daha etkin olduğu dönemdir. İstanbul’da işsizlik, barınma sorunu, kültürel ve ahlaki bozulma, göç edenlerin hayal kırıklıkları, umutların suya düşmesi, yalnızlığa doğru kayış, bir çeşit bireyselleşme ve yabancılaşma olgularının ortaya çıkması, 90 sonrası döneme rastlamaktadır. Kozmopolit bir kent olan İstanbul, gecekonduyuyla, devasa binalarıyla, iş merkezleriyle ve yeni yapısıyla Beyoğlu hatta İstiklal Caddesi yeni anlamlar yüklenerek karşımıza çıkmaktadır. *“Artık Türk sineması sadece Eminönü, Haydarpaşa, Galata Köprüsü veya Beyoğlu, Salacak ve Boğaz manzaralarına odaklanmış değildir. Gecekonducular, varoşlar, küçük mahfazalar, ayrıca **Büyük***

¹⁵³ Öztürk, a.g.m., s:131

Adam Küçük Aşk, Güneşe Yolculuk, Eşkıya gibi filmler bir yandan Doğu Anadolu'nun sorununun İstanbul'a taşındığını belgelerken aynı zamanda küreselleşen ve azgınlaşan bir kentsel ortamı da tasvir etmiştir.¹⁵⁴ İstanbul'un toplumsal ve fiziki manzaraları değiştikçe film manzaraları da değişmektedir. Özellikle toplumsal gerçekçi filmler bu yeni manzarayı görsel olarak da taşımaktadırlar. İstanbul sadece ötekinin kenti olmaktan çıkmakta, İstanbullunun da problemlili kenti olarak filmlere yansımaktadır. *“Salacak'ta modern bir Ayhan Işık ve sevgilisinin Bin Bir Gece Masalları fonundaki görüntüleri bir nostalji olarak kalacaktır.”*¹⁵⁵

Yeni dönem Türk filmlerinde İstanbul'a göç edenin problemi geri planda kalırken, kentlinin İstanbul'la mücadelesi, hatta daha da ileri gidip mücadelesizliği, duyarsızlığı ve yalnızlığı İstanbul görselleri ile birlikte daha bir anlam kazanmaktadır. *“Bir zamanlar bu ülkede köy filmleri yapılırdı. Hatta köy melodramları! Şehir yaşamına ilişkin yapımların sayısı sınırlıydı. Şehir Yeşilçam Sineması'nda çoğunlukla dış dekor olarak kullanılırdı. Sakinleri gerçek halleriyle ele alınmaz, derinlemesine işlenmezdi. Yeni yeni şehirleşmeye başlayan Türkiye'de yönetmenlerin burjuvaları, varoş sakinlerini anlatması beklenemezdi.”*¹⁵⁶

Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği **Eşkıya** (1996) filmi İstanbul'un yeni özellikleri hakkında aydınlatıcıdır. İstanbul artık daha gerçekçi biçimde farklı yüzleri ve farklı mekanları ile kendini göstermektedir. Sadece mekansal bir değişiklik değil kültürel anlamda da gözle görülür bir farklılık olmuştur. İstanbul'a göç etmiş kesimi anlatan bu film bir Doğu hikayesini, İstanbul gerçeği ile birlikte sunmaktadır. İstanbul, özellikle Doğu'dan gelen göçün etkisinde kalan yapısıyla karşımıza çıkmaktadır. Ne Doğulu ne İstanbullu olabilme durumu anlatılırken, artık o eski Yeşilçam filmlerindeki İstanbul'a benzemeyen, illegal yapısı, kirliymişliği, mafya ilişkileri, arka sokak yaşamları vurgulanmaktadır. *“Eşkıya tam da İstanbul'un yoksul mahallerinde yaşayan ve göçmen olan gençliğin yeni değerleri üzerine kentsel sosyolojik bir düşünme alanı açmıştır. Kısa sürede meşru ya da gayri meşru yollarla*

¹⁵⁴ Öztürk, a.g.m., s:131

¹⁵⁵ Öztürk, a.g.m., s:131

¹⁵⁶ Filiz Cemsu, **İtiraf'ın Yazgısı Yazgın'ın İtirafı**, Altyazı Sinema Dergisi, Haziran 2002, s:92

para kazanma ve güç sahibi olma hedefi alabildiğine olağanlaşmış, başarı ve yeteneğin ölçütünün güç sahibi olma durumuna göre belirlendiği sürekli telkin edilmiş, bu değerler de özellikle Özalçılık dayatmasıyla hız kazanmıştır.”¹⁵⁷

Asuman Suner’e göre 90’ların ortalarından itibaren İstanbul, görsel ve tematik olarak belirgin bir şekilde Türk sinemasından silinmiştir. “*Bu dönem filmlerinin İstanbul’dan özellikle kaçınmak, İstanbul’da geçen öyküler anlatmayı reddetmek gibi sistemli bir tavrı yoktur aslında. Filmlerin büyük bölümü öykünün geçtiği mekan olarak taşra kentlerini, seçmiş olsa da, zaman zaman İstanbul’da geçen öykülerle de karşılaşırız. Ancak bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık.*”¹⁵⁸

3.2 Kente “Uzak” Birey ve Yabancılaşan Küçük İnsanın “Tabutta Rövaşata”sı

Seksenli yıllardan itibaren başlayan ve doksanlarda daha da belirginleşen ekonomik ve toplumsal ilişkilerdeki değişiklik Türkiye’de özellikle de İstanbul’da yeni bir şehirli aydın tipinin çıkmasına neden olmaktadır. “*Neo liberalist dünya görüşünün Türkiye’de hakim kılınmasıyla birlikte bu yeni aydın, kendini toplumsal anlamda tamamen özerk hissediyor, ancak tüm zihinsel yaratıcılığını, pratik hayata tamamen, doğrudan kapitalizmin hizmetine veriyordu. Gazeteciler, propagandacılar, reklamcılar, şirket yöneticileri, halkla ilişkiler uzmanları küresel dönemin, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız konumun parlayan meslekleriydi.*”¹⁵⁹ Nuri Bilge Ceylan’ın beyazlar içindeki kenti anlattığı **Uzak**’ın ana karakteri olan Mahmut bu mesleklerden birisi olan reklam fotoğrafçısıdır. Filmde kentin kare kare görüntülenmesinin yanında, bu aydın tipi kendi yalnızlığında ve bencilliğinde boğulan mutsuz bir kişilik olarak kendini göstermektedir. Bu yalnızlık olgusu öyle güçlü bir temadır ki filmin afişine bile yansımaktadır. Film kareleri olarak da, Mahmut karakterinin ön planda

¹⁵⁷ Öztürk a.g.y., s:416

¹⁵⁸ Suner a.g.y., s:223

¹⁵⁹ Necla Algan, **Bir Kez daha Uzak Türk Sineması’nda Tematik Açından Bir Kırılma Noktası**, Yeni İnsan Yeni Sinema s:14 Sonbahar/Kış, İstanbul, s:118

bulunduğu, fonda İstanbul'un en güzel, en bilindik, tarihi görüntüleri görülmektedir. Mahmut, dışarıda yani kentte olduğu zamanlarda, hep tek başınadır.



Şekil 1. Uzak filminden Mahmut karakterinin İstanbul'da yalnız olduğu bir sahne.

Mahmut karakterini dışarıda özellikle tek başına görüldüğü iki önemli sahne vardır; birisi karısının Kanada'ya gideceğini öğrendikten hemen sonra arabasını deniz kenarına çekip sigara içtiği sahne, diğeri de filmin son sahnesidir. Tıpkı tipik kent insanının yaptığı gibi Mahmut mekan konusunda çemberini iyice daraltmıştır. Kentte yaşayanlar sınırlı mekanlar içersinde rutin yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu 90 sonrası filmlere aynen yansımıştır. **Uzak**, mekân konusunda sınırlılığı, 90 sonrası kent insanının bu yalnız konumunu yansıtmaktadır. Öyle ki **Uzak** filminde İstanbul'un belli kesimi, hep belli mekânlarda görülmektedir.

Uzak'ın diğeri karakteri ise, kasabadan kente umutlarla göç etmiş, geleneksel değerlerini hala içinde yaşatmak isteyen kentle ve kentli ile çatışma içinde olan Yusuf'tur. *“Yusuf ise filmin mağdur karakteridir. Filmin gerçek kaybedeni, Yusuf, genç bilgiye ve umuda aç. Her genç gibi kırılğan, hayalperest, yardıma ihtiyacı var. İletişime ve öğrenmeye açık... Ama her girişimi bir duvara çarpıyor Yusuf'un.”*¹⁶⁰ **Uzak** filminin kaybedeni bellidir. Göç etmenin verdiği çelişki ile kentle mücadele eden bir karakter olarak Yusuf'un yaşadıkları tepkisel davranışlardır. *“Uzak filminde*

¹⁶⁰ Algan, a.g.m., s:118-119

iki farklı toplumsal kesime ait insan, şehirde bir evde bir araya geliyordu. Filmde, kar altında İstanbul görüntüleriyle, durağanın ardında yatan devinim, iç dünyaların karmaşası, 'doğallık' ve 'gerçeklik' duygusuna sadık kalarak yansıtılıyordu.”¹⁶¹ Film kentin bir yansıması olarak kentliyi ve kenti gerçekçi bakış açısıyla anlatmaktadır. Yeni İstanbul'u, yeni karakterlerle sunmaktadır. “Yeni Türk sinemasında İstanbul sıkıntı çaresizlik, yalnızlık, acımasızlık, ruhsuzlukla birlikte yaşıyor. Onun harikulade manzarası ise, **Uzak**'ta tasvir edildiği gibi bir teselli veya mutsuzluk karşısında bir sığınaktır.”¹⁶²

İstanbul, artık kent olarak sinemada yalnızlığın, kaybedenin, bireyselliğin öne çıktığı bir metropoldür. Bu metropolde güvensizlik, sevgisizlik, bunalım ve kargaşa ön plandadır. Şehir olarak vardır fakat şehir insanı yabancıdır. Yan yana durdukları halde birbirine hiç dokunmadan yaşayan şehir kalabalıkları vardır. İstanbul, kalabalıklaştıkça ıssızlaşan kent haline gelmiştir. İstanbul, kamusal alanla özel alanların birbirine girdiği mekânların yeniden anlam kazandığı kent halindedir. “Mahmut'un Yusuf'a sevgisizliği onunla arasında geçen o küçük çarpışmalar, bağırp çağırması azarlayışı, hep aynı barda aynı masada bir başına oturuşu yabancılaşmışlığı ve mutsuzluğu vs. hep böylesi bir yenilik dünyanın delilikleri değil mi?”¹⁶³

Modern yaşamda insanın hiç olmadığı kadar yalnız olması üstelik bu durumu en kalabalık ortamlarda yaşaması bireyin toplumdan kopuşuna neden olmaktadır. Simmel bu durumu tuhaf bir çelişkiyle açıklamaktadır: “Doğrudan doğruya toplumdaki kopma olarak görülen şeyin gerçek toplumsallaşmanın en temel biçimlerinden biridir.”¹⁶⁴ Simmel, bu kopuşu ve yalnızlığı modern yaşamın bir getirisi, hatta sonucu olarak tanımlamaktadır. Bu durumda modern insanın yalnızlığının normal olduğu gibi bir sonuç çıkmaktadır. Metropolde, güvensizlik ve içine kapanıklık daha da ileri boyutta bencillik insana özgü doğal kavramlar olarak

¹⁶¹ Necla Algan, **Sinemamızda Bir Bağımsız Yaratıcı Nuri Bilge Ceylan**, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Aralık, sayı:75-76, 2003-Ocak 2004, s:34

¹⁶² Öztürk, a.g.m., s:131

¹⁶³Göksel Aymaz, **Uzaktaki Kent Kentteki Uzaklık**, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yayına Hazırlayan:Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihaya Yayıncılık, 1.Basım, İstanbul, 2004, s:237

¹⁶⁴ Simmel a.g.y., 1991, s:88

karşımıza çıkmaktadır. “İnsanın kendisini metropol kalabalığında başka yerde olmadığı kadar yalnız ve terk edilmiş hissediyor olması hissine, modern insan ilk kez Rousseau’yla aşına oldu. Rousseau’nun kalabalıklar içindeki yalnızlığı modern hayata eşitlenmeye karşı direnişin ilk temsilcisidir. Beş parasız geldiği Paris’te yeni tanışıklıklar kurup entelektüel çevreye girmek için ‘salon’ ve ‘cafe’lere devam eden Rousseau’nun yalnızlığı bu çevrenin okumuşlarıyla aynı dünyayı paylaşmadığını anladığında başlar.”¹⁶⁵ Bu durum bireyin kendini toplumda tamamen paylaşımsız ve yalnız hissetmesiyle ve bunu idrak etmesiyle son bulmaktadır. Birey toplum içindeki yabancılaşmış konumunu kabul etmektedir ve bu duruma tepki göstermemektedir. “Başlayan yeni hayatın eşitsiz ve adaletsiz bir dünya kurmakta olduğunu hiç çekinmeden dile getirdiği gibi kendi gerçekliğini de ürküntü duymadan dile getirdi Rousseau: İnsanlar ortasında yalnızım”¹⁶⁶

Sonuç olarak yalnızlık bu filmlerde kente dair bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknolojinin ve iletişim araçlarının gelişmesi bireyler arasında mesafeyi açmaktadır. Bu da kent filmlerine daha çok yalnız, psikolojik buhran dolu birey görüntüleriyle yansımaktadır. “Yaşadığımız kentte kalemle çizilmemiş, görünmez bir sınır başka insanları sizlerden ayırmaktadır. Ne denli kolay aşılabilir görünse de bu sınırların aşılmadığının, aşılamadığının en büyük kanıtı da gündelik yaşamın ta kendisidir.”¹⁶⁷ **Uzak** filmi metropol yaşamını gerçeklik boyutuyla anlatırken İstanbul’un görsel sunumu da ön plana çıkmıştır. Fakat bu film bir İstanbul filmi mi, yoksa bir kent filmi midir sorusu tartışmalıdır. Ceylan filmin daha çok kent filmi olduğunu söylerken, İstanbul’u özellikle yansıtmak istediğini vurgulamaktan da geri kalmamaktadır. “Afişte cami koydum, normalde o sahnede cami görünmüyordu. Afişteki adamın duruşu, filmin biraz var oluşçu duygularla olabileceği izlenimi veriyor. Bu tip duygular sanki sadece Batı’ya özgü, bir İslam ülkesinde pek yaşanmayan duygularmış gibi bir önyargı var. Bu artık doğru değil. Biraz ona karşı yaptığım bir şeydi.”¹⁶⁸

¹⁶⁵ Aymaz a.g.m., s:229

¹⁶⁶ Aymaz a.g.m., s:229

¹⁶⁷Elif Karakurt, **Bilgi Toplumu Sürecinde Yeniden Yapılanan Kentsel Mekanı Okumak**, <http://iibf.ogu.edu.tr/kongre/bildiriler/02-03.pdf>

¹⁶⁸ Enis Közpeten, Fırat Yücel, Yamaç Okur, İbrahim Türk, **Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum**, Altyazı Dergisi Şubat 2003 http://www.nbcfilm.com/uzak/press_altyazi.php

Uzak bir İstanbul filmi midir tartışması sürerken, diğer taraftan karlarla kaplı görüntüler İstanbul'u tek başına anlamlı hala getirmekte ve bir oyuncu gibi etkili kılmaktadır. İstanbul bu filmde üşüyen bir kenttir. Boğaz'ın sularının kabarması ve dalgaların final sahnesinde sahili dövmesi çeşitli çağrışımlarla İstanbul'u canlı kılmaktadır. Ama karakter bu kentin içinde cansızlaşmakta ve duyarsızlaşmaktadır. Kentle karakterin bağı kopmaktadır. Öyle ki, yolda arabasıyla giderken eşsiz bir manzarayı yakalayan fotoğraf sanatçısı Mahmut bir an durup uzun baktıktan sonra "Boş ver kim uğraşacak şimdi bununla" demesi ve çekip gitmesi bu kentten "uzak"laşmanın bir sonucudur.

Nuri Bilge Ceylan, kendi hayatından kişileri filmlerinde ön plana çıkartıyor olması ve filmlerinin otobiyografik olup olmadığı tartışmasına açıklık getirmektedir. Kent ve kasaba insanı farklı yapılarıyla onun filmlerinde yer almaktadır. "*Oturup tek tek sahneleri düşünürsem belki çıkarabilirim, otobiyografik çok şey var, ama ayırmak zor. Arkadaşlarımın hayatları, benim geçmişim, gözlemler, duygular hepsi biraya ve unutuluyor kaynakları. Çehov da bunu yapıyordu, Sait Faik de. İkisi de etraflarındaki insanların hayatlarını yazdılar. İçlerinde çok çok enteresan şeyler hiç olmadı. Bakmayı bilirsek hayat çok renklidir, insan manzarası dünyanın en zengin manzarasıdır.*"¹⁶⁹

Tabutta Rövaşata'da ise durum biraz farklıdır. Derviş Zaim imzalı **Tabutta Rövaşata** kentin içinde farklı bir kaybeden hikayesiyle kentin 'küçük insan'ını anlatmaktadır. Kente ait bir karakter olan Mahsun (Ahmet Uğurlu), Rumelihisarı'nda yaşayan evsiz biridir. Balıkçı teknesi sahibi Reis'in (Tuncel Kurtiz) yardımlarıyla hayatını sürdürmektedir. Mahsun geceleri kahvehanede vakit geçirir ve uyumaya inşaata gider. Kent arka fonda eşsiz güzellikleriyle hep vardır. Fakat bu görüntülerle Mahsun'un yaşamı çelişmektedir. "*Tabutta Rövaşata'nın yarattığı duyguyu en iyi aktarabilecek kavram 'agorafobi'*¹⁷⁰ olsa gerek. Film dışarıda kalmaya, içeri

¹⁶⁹Pınar Öğünç, **Kasaba'dan Uzak'lara**, Nuri Bilge Ceylan Röportajı, 15 Mayıs 2004, <http://www.turkishtime.org>

¹⁷⁰Agorafobi: açık alana kapatılmışlıktır. Modern kent mekanının kavramsallaştırılma biçimleri konusundaki incelemesinde Anthony Vidler (1991), agorafobi kavramının 19.yy sonunda modern kent deneyimini karakterize eden yaygın bir mekansal patoloji olarak algılandığını göstermektedir.

girememeye dair bir öykü anlatır. Filmin başkişisi Mahsun, evsiz biridir. Dondurucu İstanbul kışında sığınabileceği bir yeri yoktur. Öykünün temel eksenini kahramanın bu basit, ama yaşamsal problemi oluşturur.”¹⁷¹

Tabutta Rövaşata İstanbul’un en güzel manzarasını, Boğazı, Rumeli Hisarı’nı surları sık sık gördüğümüz bir film olmakla birlikte mekanla anlam ilişkisine baktığımızda bu görsellik romantik bir fon olmasından çok tezatlığın vurgulanması için kullanılmıştır. Bu da özellikle 90 sonrası Türk sineması’nın temasal değişimini ve gerçeğe olan yakınlığını göstermektedir. *“1980 sonrası politik baskılarla apolitikleşen ortamda marjinalite önem kazanmakta anti kahramanların ve tutunamayanların hikayeleri gündeme yerleşmekteydi. (Dönersen Islık Çal, Hamam, Tabutta Rövaşata)”¹⁷²*

Gerçek mekanlarda, İstanbul’un eşsiz güzelliğinin yanında bir kaybeden hikayesi ne kadar çelişse de gerçek dışı değildir. Hatta tam tersi gerçekle yüzleşmektir. Mekan seçimindeki tercihleri sayesinde yönetmen güzelliğin içindeki dehşeti, kaybedilmişlik hatta itilmişlik hissini, kentin ana hatları içersinde olmasına rağmen ait olamama hissini vurgulamaktadır. *“Tabutta Rövaşata’da agorafobik kent mekanıyla karışıklık oluşturabilecek şekilde kurulan bir iç mekanla imgesine rastlamayız. Filmin görsel tonunu büyük oranda Boğaz kıyısında gerçekleştirilen dış mekan çekimleri oluşturmaktadır.”¹⁷³* Öyle ki filmde gördüğümüz mekanlar görmediğimiz mekanları da birlikte belleğimize çağırmaktadır. Hisar’ın eşsiz görüntüsün yanı sıra böyle bir yaşamın da var olabileceği fikri belleğimize

Agorafobiyi bir tür kent rahatsızlığı (urban anxiety) olarak tartışan ilk makale 1871 yılında Berlinli psikolog Carl Otto Westphal tarafından kaleme alınmıştır. Titreme, çarpıntı, ateş basması, yoğun ölüm korkusuyla donakalma gibi semptomlarla ortaya çıkan agorafobi, genellikle hastalar geniş alanlarda ya da boş caddelerde yürürken ortaya çıkmaktadır. Vidler’in agorafobi kavramının toplumsal kullanımına ilişkin sağladığı tarihsel perspektif, iki açıdan önem taşımaktadır. İlk olarak agorafobi açık alan olarak düşünülen diğer coğrafi mekanlarla (deniz,çöl, kır vb.) değil, ama özel olarak kent mekanıyla ilgili bir durumdur. Agorafobiyi doğuran, doğrudan kent mekanına ilişkin bir algı, kent mekanıyla ilişkili bir konumlanıştır. İkinci olarak,agorafobi mekanın boyutlarının kavranamaması, mekanın kodlanamamasıyla ilgili bir durumdur. Öznenin mekan içersinde kendini konumlandıramadığı, mekanın sınırlarını algılayamadığı bir kaybolma ya da serbest düşme duygusudur agorafobinin yarattığı baş dönmesi. (Suner, s:96)

¹⁷¹ Suner a.g.m., s:96

¹⁷² Esin Hoşsucu, **1990’dan Günümüze Türk Sineması Genel Bir Değerlendirme**, Sinemasal, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, Güz 03/Kış 04, s:137

¹⁷³ Suner, a.g.m., s:96

yerleşmektedir. Bir süre sonra İstanbul'un diğer bir yüzüne, gizli saklı sokaklarına ve oradaki yaşamlara tanıklık edilir. Bir başka deyişle mekan dışı (space-off)¹⁷⁴ alan da görülmektedir. Bu izleyiciye gösterilenden daha fazlasını hissettirmektedir. Mekansal olarak anlamlandırma yapılmış olur. **Tabutta Rövaşata** için tam bir İstanbul filmi denilebilir. Yönetmen İstanbul'u anlatırken mekanı sürekli vurgulamaktadır. Mekan herhangi bir yer değildir, tıpkı kahramanı gibi İstanbul'a aittir. *“Hikaye seçimim mekan seçimini etkilemiştir. Mekan İstanbul'dur, surlardır, Hisar'dır. Ama asıl gerçek, kahramanın İstanbul yazgısıdır. Hisar'ın gerçeği budur. İstanbul'a ait gerçek bir insan: Mahsun. İstanbul yazgısından, İstanbul'a hatta Hisar'daki o kahvehaneye kapatılmışlıktan kurtulamıyor. O yüzdendir ki bir nevi hapishane pencerelerini andırır kahvehane pencereleri. Hep İstanbul'a dönüş vardır. İstanbul bir yazgıdır aslında”*¹⁷⁵

Derviş Zaim İstanbul'u kahramanı ile bir bütün olarak görmekte, İstanbul ve Mahsun ne kadar birbirini itse de, ayırmamaktadır. Hisar, surlar ve Mahsun'la bir bütündür. Fakat yine de Mahsun'la İstanbul arasında Mahsun'un nedenini bir türlü anlayamadığı bir çatışma söz konusudur. İstanbul daha çok küreselleşen, dünyaya açılan bir kent olarak sunulurken ki bu da bir televizyon programında Rumelihisarı Kalesi'nde yapılacak uluslar arası bir etkinlik haberinde belirtilmektedir. Mahsun'un izlediği haberde Fatih Sultan Mehmet'in Kale'yi aldıktan sonra İran'dan getirdiği tavus kuşlarını buraya bırakmasını temsilen İran Cumhurbaşkanı'ndan gelen bir tavus kuşunun buraya getirileceği haberi verilmektedir. Tüm film boyunca Mahsun'un mekanı olarak gördüğümüz surlar, kale uluslararası bir etkinlik için kullanılmaktayken, güvenlik Mahsun'u oraya almamaktadır. İran'dan gelen tavus kuşunun ve Japon turistlerin rahatça girebildiği mekana Mahsun girememektedir. İstanbul tarihi mekanlarını dünyaya tanıtmaya çalışan bir kent olarak karşımıza çıkarken kendine ait bir karakteri, Mahsun'u, reddetmektedir. Mahsun'u mekana yabancılaştırmaktadır. Burada İstanbul, kaybeden karakteri olarak Mahsun ve tavus

¹⁷⁴ Asumen Suner'in Teresa de Lauretis'ten alıntı yaparak açıkladığı 'mekan dışı kavramı' sinemada film karesi içersinde görünür olmayan, fakat karenin görünür kıldığından çıkarsanabilir olan olarak tanımlanmaktadır. Örnek olarak; karşılıklı konuşan iki kişinin ayrı ayrı orta plan çekimlerini gördüğümüzde, anlatıdaki süreklilik ögesi gereği o an karede görünmeyen kişinin mekan-dışı alanda dinlemekte olduğunu varsayar, zihnimizde imgeyi mekan-dışı alanla tamamlayarak yorumlarız.

¹⁷⁵ Derviş Zaim, (Tabutta Rövaşa filmi yönetmeni) ile yaptığım röportajdan alınmıştır. İstanbul Bilgi Üniversitesi Kuştepe Kampüsü, İstanbul, 2006 Mart

kuşu bir anlam kargaşası içinde yansıtılmaktadır. Filmin afişinde bile resmedilen bu durum aslında İstanbul'un tezatlar kenti olgusunu, kaybeden ve kazananların bu derece iç içe yaşadığı gerçeğini vurgulamaktadır.



Şekil 2. Tabutta Rövaşata filminde Mahsun, tavus kuşu ve surlar birlikte.

*“Öyküsü Boğaziçi’nde, Rumelihisarı’ndaki kahvehanelerden birinin çevresinde geçen filmde, Boğaz’ın mavi suları, Hisar Kalesi, Aşiyân Mezarlığı, Fatih Köprüsü, Galata Köprüsü sürekli tekrarlanan görüntülerdir. Türk Sineması’nda, İstanbul’u ve özellikle Boğaziçi’ni bu yoğunlukta görselleştiren pek az film olduğunu sanıyorum. Bu anlamda **Tabutta Rövaşata** İstanbul filmi nitelemesini belki de en fazla hak eden Türk filmidir.”*¹⁷⁶ **Tabutta Rövaşata** İstanbul’u anlatma çabasıyla yola çıkmış bir film olmayabilir, fakat İstanbul’un Türk Sineması’nda en çok kullanılan mekanını, Boğaziçi’ni arka fon olarak kullanırken estetik görüntülere yer vermektedir. Burada en çok göze çarpan İstanbul sadece güzelliğin, tarihin sembolü bir manzara olmaktan çok yaşanılan bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul görüntüleri, Yeşilçam filmlerine göre değişiklik göstermemektedir ve bu görüntülere yeni anlamlar yüklenmiştir.

3.3 Bloklar Arasında Taşra Kent İstanbul ve Yeni Kentlilerin “Üçüncü Sayfa” Yaşamı ve “Yazgı”sı

Zeki Demirkubuz filmlerinden **Yazgı** ve **Üçüncü Sayfa**’da ise İstanbul kocaman bir taşra kenti olarak karşımıza çıkmaktadır. Öykü İstanbul öyküsüdür fakat

¹⁷⁶ Suner, a.g.y., s:90

görüntüler, iç mekanlarda geçtiği için, geleneksel tarzla döşenmiş yoksul apartman daireleri, devlet daireleri mekan olarak seçilmiştir. Dış çekimler ise genellikle yüksek binalar arasında kalabalık insan yığımindan oluşan caddelerde çekilmiştir. Birey kentte hapsolmuştur. George Simmel modern kent insanının durumunu irdelerken, kitle ulaşımın gelişmesiyle birlikte insanların uzun süre hiç konuşmadan birbirlerine bakmak zorunda kaldıklarına dikkat çekmektedir. Bu konudaki görüşünü de şöyle dile getirmektedir: “Gözleri gören, ama kulakları işitmeyen bir insan, işitebilen ama göremeyen bir insana kıyasla çok daha huzursuzdur. Burada büyük kente özgü bir şey var. Büyük kentlerdeki insanlar arasındaki ilişkilerde, gözün işlevi kulağınkine kıyasla giderek daha da ön plana çıkıyor. Bu durum büyük ölçüde toplu taşıma olgusunun sonucudur. Otobüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaşmasına kadar, insanlar, dakikalar hatta saatler boyu tek kelime etmeksizin birbirlerine bakmak zorunda kalmamıştı”¹⁷⁷ Büyük şehirde insanlar arasındaki ilişkilerin ayırt edici özelliği, gözün kulağa üstünlüğüdür. Bu büyük kente özgü durum en çok da şehrin yoğun kalabalık merkezlerinde fark edilmektedir. Kent, bireyi bu şekilde içinde hapsederken, modern yaşamın bir parçası haline getirmektedir. Bu durum metropolün, büyük kentin özelliğidir. Bu olgu İstanbul için de geçerli olmaktadır.

Sanayi sonrası daha da gelişen modern hayatın, bireyler arasındaki insan ilişkilerinde, olumsuz etkisi yer almaktadır. George Simmel de bireyin var oluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasını bir direniş olarak tanımlamaktadır. “Modern yaşamın en derin sorunları, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasından doğar. Bu çaba, bireyin kentsel yaşama eşitlenme ve benzer kılınmaya, toplumsal- teknolojik mekanizma içinde yutulmaya karşı direnişidir.”¹⁷⁸ Simmel’in 1905 yılında yazdığı kent hayatını inceleyen ve eleştiren “Metropol ve Zihinsel Yaşam” isimli makalesinde kent hayatının insan psikolojisi üzerinde olumsuz etkilerinden bahseder. Kent yaşamı ile kasaba yaşamının farklılığından ve kent hayatının insani nasıl etkilediğinden de söz etmektedir.

Simmel’e göre, kırsal kesimde yaşayan insanlar daha çok duygularının etkisinde hareket ederken, kent insanı duygularını bastırmakta ve nasıl davranacağı

¹⁷⁷ Simmel, a.g.y., 2003, s:28

¹⁷⁸ Simmel, a.g.y., 2003, s:83

konusunda mantığını kullanmaktadır. Simmel'e göre, yürekleri değil, kafalarının doğrultusunda ilerlemek, insanların kendilerini, kentte bulunan çok çeşitli duyumlardan korumak için geliştirdikleri bir şeydir. İnsanlar, kentin karmaşası ve çeşitliliği ile baş edebilmek için, hesaplı, dakik ve kesin olmak gibi rasyonel özellikler geliştirmek zorundadırlar. Bu makaleye dayanarak, kent yaşamının filmlere nasıl yansıdığını araştıran Zarife Öztürk, özellikle İstanbul'un kent olarak Türk Sineması'nda nasıl sunulduğunu Muhsin Ertuğrul'un 1939 yapımı filmi **Şehvet Kurbanı** üzerinden incelemiştir. Film aile babasının bir kadına kanarak İstanbul'daki düzenini bırakıp Adana'ya gitmesini konu ediyor. *“Filmin İstanbul'da geçen tüm sahneleri, zaman, düzen, modernlik ve uygarlık kavramlarını işliyor. Dükkanlar açılıyor. Modern takım elbiseli, papyonlu, şapkalı, şık insanlar, saatlerine bakıp, geniş caddelerde hızlı adımlarla yol alıp, gemilere, tramvaylara biniyorlar. Bugün İstanbul'un karmaşası dediğimiz şey filmde "İstanbul'un düzeni" olarak yansıyor.”*¹⁷⁹ Bu film 90 sonrası filmlerle kıyaslandığında çekildiği zamana uygun olarak kentin düzenine, ritmine bakıldığında kent ve modernlik çerçevesinde İstanbul tanımlanmaktadır. Burada modern olan iyi, olumlu anlamdadır. Henüz kentin, psikolojik, olumsuz etkileri, bunalımları, kargaşası, kaosu bireyine yansımamıştır. Kent yaşamı belli bir düzeni beraberinde getirmektedir.

*“Biri kız, biri erkek, kentli iki çocuk bir yandan annelerine yardım ederken, bir yandan da babalarının eve saat kaçta geleceğini tahmin etmeye çalışıyorlar. Erkek çocuk, vapurun kaçta kalktığını, kaç dakikada geleceğini, babasının kaç dakikada iskeleden eve varacağını hesaplıyor; sonra da hesapları doğru çıkınca bununla gurur duyuyor. İstanbul, zeki ve çalışkan bir çocuğun zamanlarını ayarlayabileceği/hesaplayabileceği bir kent olarak gösteriliyor.”*¹⁸⁰ Sonuç olarak filmde kent hayatı, zaman, hesap, düzen, uygarlık olarak gösterilmektedir.

Kent kendi içinde ritmi olan bir yapıyken daha sonraları, bu ritim ve kendine özgü düzeni insan psikolojisinde olumsuzluklar yaratmaya başlamıştır. Metropol yaşamı kasaba yaşamına göre daha hızlı ve daha değişken olduğu için, bireyin

¹⁷⁹Zarife Öztürk, **1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul**, <http://www.metropolisistanbul.com/public/temamakale.aspx?mid=19>

¹⁸⁰Öztürk, a.g.m., <http://www.metropolisistanbul.com/public/temamakale.aspx?mid=19>

tepkilerinin de farklı olması doğaldır. “*Kent, sokaktan her geçişte, iktisadi, mesleki, toplumsal hayatın hızında ve çeşitliliğinde ruhsal hayatın duyuşsal temelleri bakımından kasaba ve taşra hayatıyla derin bir karşıtlık oluşturur. Çünkü hayatın ve duyuşsal tinsel imgelerin ritmi, kasabalarda daha yavaş, daha alışıldık, daha düzenlidir.*”¹⁸¹ Simmel kentin olumsuz etkilerini kırsal ile kenti karşılaştırma yöntemiyle belirtirken, Walter Benjamin’in de kent üzerine oluşturduğu düşünceler de benzerlikler görülmektedir. Benjamin, endüstriyel kentin, insan psikolojisinde endişeye yol açan duyuş halinden söz etmektedir. “*Kent hayatı, tekrarlardan oluşan bir şeydir. İş hayatının rutini ile endüstriyel kentin kalabalığı, tecrübeyi ve gerçeğin algılanış boyutunu azaltmaktadır*”¹⁸²

Bu olguyu en iyi yansıtan filmlerden biri olan Zeki Demirkubuz’un **Üçüncü Sayfa**’ında, karakterler tam da kentin ötekileri olarak karşımıza çıkmakta ve kent hayatı içinde hapsedilmektedirler. Filmin adından da anlaşılacağı gibi bu karakterlerin yaşadığı olaylar sıradan şeyler hatta gazetenin üçüncü sayfa haberlerine ait hikayelerdir. Başlarda daha çok modernize edilmiş melodrama benzeyen film yapısı, filmin ortalarına doğru daha farklı bir boyut kazanmakta hatta Kara Film’e (Film Noir) ¹⁸³ yakın bir tarz olarak karşımıza çıkmaktadır. Kara filmin dipsiz karanlık şehir imajı birey ile toplum arasındaki karmaşık ilişkiyi göstermektedir. Kara Filmler genellikle gri, siyah ve beyazlar tonlar içermektedir. İnsan doğasının karanlık, insanlık dışı, vahşi, sağlıksız, üzüntülü, gölgeli, ve sadist taraflarını göstermektedirler. Film Noir, ekspresyonist ışık dağınık görsel şemalar ve çarpık kamera açıları, dönerek çıkan sigara dumanı dışavurmuş duyuşsallık ve dengesiz kompozisyonlardan etkilenmiştir. “*Aslına bakılırsa Film Noir’da kötülük dolu*

¹⁸¹ Simmel, a.g.y., 2003, s:86

¹⁸² Walter Benjamin, **Illuminations, der Hannah Arendt**, The Cinematic City içinde, Rotledge New York, 1997, s:239

¹⁸³ Film Noir Fransız film eleştirmenleri tarafından ortaya çıkarılmış kökleri Alman Dışavurumculuğuna dayanan bir kavramdır. Sokak lambalarının loş ışıkları, taşları kalkmış kaldırımlar, kuytu köşeler, jaluziler, ruj lekeleri sigaralar, izmaritler, takım elbiseler, yıkık binalar, arabalar, aynalar, karanlıkta ağır adımlarla omuzları düşürerek yürüyen pardösülü adam , kirli sakallı kendinden emin biri her an ortalığa çıkmaya hazır silahlar ve kan, ve tabi ki bu filmlerin olmazsa olmazı femme fatale kadınlardır. kara filmler daha çok insanların yalnızlığına vurgu yapmaktadır. Çünkü insan özünde yalnız, tek başınadır. Film noir’da kötülük ve karamsarlık her yerde vardır. Bu aile yaşamına da yansımıştır. Film noir’da mutlu bir aile yaşamız imkânsızdır ve her haliyle buna vurgu yapmaktadır. Sıkıcı ve genellikle cinselliğin olmadığı ya da sorunların olduğu bir yapısı vardır. Tüm aile fertlerinin mutlaka sorunları vardır ve onlarla mücadele etmek zorundadır. Zaten film noir temelinde tüm sosyal yapıların sorgulandığı ve eleştirildiği bir film türüdür.

evlerdeki aile ilişkiler anormaldir ve eğer bir aile yaşamı varsa bu sıkıcı parlıtırsız, seksüellilikten uzak ve dayanılmazdır. Sosyal yaşamın en temel zorlaması olan ailede bireyler, aradıkları tatmini ev dışında bulurlar.”¹⁸⁴ Film Noir, sosyal yaşamın değerlerini sorgulamakta ve geleneksel değerleri yok saymaktadır. Kadının ve erkeğin rolü bu filmlerde belirgindir. “Bireyler ahlaken lanet dolu bir açmazdadır; kadınlar çaresiz ve zayıf, babalar hain, çocuklar mutsuz ve taciz kurbanı, evler ise ihanetlerle doludur. Film Noir dünyası erkeklere dair, soğukkanlı, vahşi bir dünyadır. Saldırgan erkeklerin karşısında sigaralarından derin nefesler çekerek, dumanlı ve karanlık odalarda keskin bakışlar fırlatan görkemli kadınlar, tüm bu hesaplaşmaların dışında tutulur, asla başrol olamazlar.”¹⁸⁵

Üçüncü Sayfa bir şehir atmosferinde geçmektedir. Şehir sınıfların iyice belirginleştiği katmanlara ayrılmıştır. Artık sınıf atlamanın yolu melodramın naifliğinden değil, kara filmin entrikalarından geçmektedir. “Film noir, toplumun içindeki sancılar bitmedikçe, kent yaşamındaki kötü oyunlar var oldukça sürecekti. Çünkü yaşam tekin değildi, dürüstlükten yoksundu ve insanoğlunun dramı, yalnızlığı bitmiyordu.”¹⁸⁶ Şehir **Üçüncü Sayfa**’nın olaylarının geçtiği Beyoğlu’ndaki bir apartmana benzetilebilir. Bu apartmanda şehrin sınıfları, katmanları da yer almaktadır. Meryem ve İsa aynı sınıftandır, aynı katta hatta en alt katta oturmaktadırlar. İsa zaten figüranlığı kabul etmiştir, Meryem ise üst katlara temizlikçi olarak da olsa girip çıkmaktadır. Şehir/apartman artık bir güvensizlik ortamıdır. Zaten apartmanla tanışmamız bile cinayetle, ev sahibinin ölümüyle başlamaktadır, aynı kattaki iki insan arasındaki güven de bu olayla perçinlenmiştir. Ama artık orası hemşerilerle (göç edenler için de geçerli olacak şekilde) güvenerek birlik içinde yaşanan bir mahalle değildir. Yaşanılan bilgi çağı, popüler kültür, hem bu küresel köyde aradaki mesafeleri azaltmakta, hem de sınıf farklılıklarını ve rekabeti acımasız kıldığından kendi gölgesinden korkan insanlar yaratmaktadır. “21. yüzyılın metropollerini, toplumsal sınıflar arasında gözlenen bu ayrımlar ve uzaklıklar nedeniyle Fainstein tarafından “bölünmüş şehir” ve Castells ve Mollenkopt tarafından ise, “ikili şehir” olarak resmedilmektedir. Kentlere yönelik olarak yoğun

¹⁸⁴ Selda Tan Özdemir, **Kara Filmler**, Altıkkırkbeş Yayın, 1. Baskı, İstanbul, 2003, s:7

¹⁸⁵ Özdemir a.g.y., s:7

¹⁸⁶ Özdemir a.g.y., s:7

bir şekilde gerçekleşen insan akışı, kentsel mekanın bu parçalanmışlığının açıklanmasında en önemli faktörlerin başında yer almaktadır.”¹⁸⁷

Sennett’in “*Kamusal İnsanın Çöküşü*” adlı kitabında belirttiği gibi; kentler insanlarla doldukça bu insanlar birbirleriyle işlevsel bağlarını yitirmeye başlamaktadırlar. “*Bu yoğun insan akını ile kentsel yaşam gittikçe renksizleşmekte ve nihayet kamusal alan ortadan kaybolmaktadır*”¹⁸⁸ Bilinmeyenin verdiği korkuyla yükselen özel yaşam anlayışı sonucunda insanlar bu çılgın kalabalıktan uzaklaşarak kendilerini güvenli mekanlara hapsedmişlerdir. Özellikle günümüz postmodern kentinde bireyler bu bilinmeyene karşı korku nedeniyle kentten kaçarak kent dışında mekan yaratma yoluna gitmiştir. Bir zamanlar kentin kurulmasına neden olan korkuların yerini, günümüzde kente ait korkulara bırakmıştır. Kentte yaşayan bireyler birbirlerine güvensizlikle bakmaya, kuşkucu yaklaşmaya başlamışlardır. Bu durum da onları yalnızlığa sürüklemiştir.

Dünyanın birçok yerinde, büyük şehirlerdeki kimlik kargaşasından ve yabancılaşmadan kaygı duyan sinemacılar bu tür filmler yapmaktadırlar. Bu şehirlerin günlük gerçeği kara filmlerin beslenebildiği karanlık bir yataktır ve buralardan **Üçüncü Sayfa** hikayeleri çıkmasından daha olağan bir şey olamaz. İstanbul’da bu hikayelerin merkezi konumundadır. Demirkubuz filmlerinde karşımıza çıkan karakterler hep kente ait fakat kentten kopmuş bireylerdir. Hepsinin hikayesi birbirine benzerdir. Olaylara karşı tepkisiz ve yalnızdırlar. Genellikle bu yalnızlıklarını da modern kentin en önemli teknolojik aracı olan televizyonla paylaşmaktadırlar. Televizyonla aralarındaki ilişki interaktif değildir. Örneğin **Masumiyet** filminde Demirkubuz’un sık sık kullandığı bir imge olarak televizyon yine çok ön plandadır. Filmde sıkça tekrarlanan sahne olan otel lobisinde televizyonun karşısına dizilmiş insanların televizyonun durduğu açıdan gösterilmesi, sahnelerin televizyonun kişileştirilerek verilmesiyle yabancılaşma olgusuna başka bir boyut getirir. **C-Blok**’ta hizmetçi kız geceleri sürekli televizyon izlemektedir.

¹⁸⁷ Elif Karakurt, **Bilgi Toplumu Sürecinde Yeniden Yapılanan Kentsel Mekanı Okumak**, <http://ibf.ogu.edu.tr/kongre/bildiriler/02-03.pdf>

¹⁸⁸ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: S.Durak ve A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s:176

Kendisine sorulan sorulara televizyondan gözünü ayırmaksızın cevap vermektedir. **Üçüncü Sayfa**'da Meryem İsa'yı sürekli televizyon izlemek için evine çağırılmaktadır. Televizyonun toplum üzerinde yarattığı etki ve popüler kültür oluşturması Meryem'in çocuklarının isimlerinin Sibel ve Can olmasıyla anlatılmıştır. Yine **Bekleme Odası**'nda yönetmen Ahmet sürekli televizyon izlemektedir ve karısının birliktelikleriyle ilgili olarak sorduğu ciddi sorulara, sakin, tepkisiz bir tavırla televizyon seyrederek cevap vermektedir.

Yeşilçam melodramlarından ve sonra bir geçişle Arabesk filmlerinden farklı olarak İstanbul son dönem Türk filmlerinde kara filmi andıran bir yapıyla sinemada yansımaktadır. Etrafına ve hatta en yakınına bile güvensiz insanlardan oluşan İstanbul, artık şarkılı, türkülü melodramların geçtiği o naif ve soylu kent değil, tıpkı **Üçüncü Sayfa** filminde olduğu gibi herkesin katlara ayrıldığı ve aynı kattakine bile güvenilemeyen bir apartmandır. Bir üst kata geçmenin yolu melodramdan değil (ki melodramda tesadüflere ve şansa bağlı olarak bu mümkündür), kara filmde (kara filmde ise zor kullanarak, ya da illegal yolları deneyerek mümkün olmaktadır.) geçmektedir. **Üçüncü Sayfa** melodramı tersyüz ederek altından bir kara film çıkartmaktadır. Aradaki geçiş bu filmi melez bir film yapmaktadır. Melez film, tür filminin sağladığı güven duygusundan yoksundur. Günümüz seyircisi neyle karşılaşacağını bilmek yerine türler arasındaki kaydırmayı tercih eder. **Üçüncü Sayfa**'daki her gün televizyonda birkaç tanesi gösterilen melodram filmleri tam da bu duruma bir göndermedir. Büyük şehirlerin yabancılaşmış ve güvensiz insanı için hapsedme, bu geçişlerle yapılan kendi aidiyetsizliğinin parodisidir. **Üçüncü Sayfa** bu geçişi İstanbul'un yaşanan kültürel dinamiklerdeki geçişe dayandırarak yapar. Bu geçiş anlatılara da yansımıştır; melodramın mekanı olan İstanbul artık karanlık mafya hikayelerinin yeri olmuştur. Öteki'ne yakıştırdığımız karanlık hikayeler artık en sıradan hayatlara kadar sızmıştır. Bu durumu en iyi anlatan ise bir apartmanla alegorisi yapılabilen içinde yaşadığımız kentten yani İstanbul'dan başka bir yer değildir. İstanbul artık son dönem filmlerde, düzene uymuş tepkisiz yalnız bireylerin mekanıdır. *“Uygarlık süreci sürekli bir huzursuzluğa, tatminsizliğe yol açar; can sıkıntısı ve yalnızlık duygusuyla kıvranan insan, dışa vuramayıp da bastırıldığı, tatmin edemediği güdülerini dönüştürmüş bir biçimde kurduğu hayallerde, boyadığı*

resimlerde, sayfalar tutan romanlarda doyurmaya yönelir. Uygarlık sürecinin başı dertte insanları, huzursuz bedenleri roman kişisi kılığına büründü. En yetkin örneklerini Bovary'de, Rastignac'ta, Raskolnikov'da, J. Sorel'de, Anna Karanina ve nicesinde verdi.”¹⁸⁹

Demirkubuz karakterleri sisteme pek karşı gelmez, farkındadır ama tepkisizdirler. Kaderci bir anlayışla toplumun ona yüklediği rolü oynarlar. Bu tepkisizliklerini de genellikle televizyona sığınarak yaparlar. Hayatlarında televizyonun önemli bir yeri vardır. **Masumiyet**'te film boyunca Uğur'un kızı Çilem hiç konuşmamaktadır. Büyüklerinin onu götürdüğü yere karşı koymaksızın gitmektedir. Tepkisiz bir ifade ile devamlı televizyon izlemektedir. Öyle ki bu tepkisizlik televizyonda annesinin cinayet haberini duyunca da devam etmektedir. Zeki Demirkubuz filmlerinde “tepkisizlik” teması ana temalardan birisidir. **Yazgı** filminde Musa karakteri, düzene karşı gelip mücadele etmektense, olayları akışına bırakmayı tercih ediyor. Mahkemede patronunun karısını öldürmekle suçlanırken, suçsuz olmasına rağmen kendini savunmamaktadır. Hayattan hiç bir beklentisi yoktur. Beklentisi ve ümidi olmadığı için, hayal kırıklığına uğramamaktadır. Bu bir anlamda eylemsizlik, beklentisizlik kavramlarıyla oluşturulan bir eylemdir. Aynı zamanda diğer eylemlerin çoğundan daha sert ve anlamlıdır. “*Musa'nın olup bitenlere kayıtsız kalmasına zamanla alıştıyorsunuz. Camus'un yabancılaştırmanın peşinden felsefi amaçla koştuğunu Demirkubuz'un ise ahlaki amaçla yürüdüğünü görüyorsunuz.*”¹⁹⁰ Nuri Bilge Ceylan'ın **Uzak**'ında da Yusuf'u karlı İstanbul manzarasında parkta yalnız başına otururken görülmektedir. Yalnız, umutsuz fakat durum karşısında tepkisiz bir kabulleniş söz konusudur. “*Yaşamı başarısızlıklarla dolu, hayallerinden uzaklaşmış, kadınları yaralamış, yaralamaya devam ediyor... İyilik yapma, bir insanı anlama ve yardım etme yeteneğinden yoksun, yalnız ve mutsuz.*”¹⁹¹

Zeki Demirkubuz'un şehirli insanın karanlık yüzüne tanıklık ettiği diğer bir filmi ise **İtiraf**'tır. Yönetmen kent insanının ruhunun karanlık tarafını anlatırken,

¹⁸⁹ İlyaz Bingül, **Avrupa Romanına Dair**, Kitaplık Sayı:75, Eylül 2004, s:34

¹⁹⁰ Filiz Cemsu, **İtiraf'ın Yazgısı Yazgı'nın İtirafı**, Altyazı Sinema Dergisi, 2002/ 05/ Haziran, s:92

¹⁹¹ Necla Algan, **Bir Kez daha Uzak Türk Sineması'nda Tematik Açından Bir Kırılma Noktası**, Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı:14 Sonbahar/Kış, İstanbul, s:119

ahlaki yozlaşmalardan, şehir hayatından kaynaklanan çatışmalardan yararlanmaktadır. “*Demirkubuz adeta sterilize edilmiş, konserveleştirilmiş bir şehirli öyküsü anlatır bize. Yatak odası hesaplaşmalarının şehir ve şehirlilikten kaynaklanan hesaplaşmaya artık hiçbir ilgisi kalmamıştır. Her şeyin yolunda gittiği üst orta burjuva hayatı kadının kocasını aldatmasıyla bir anda alt üst olur. Adamın tek derdi karısına bunu itiraf ettirmektir.*”¹⁹² Kent insanın içinde bulunduğu bu çıkmazı ve modern yaşamı anlatan Demirkubuz bu durumu çelişkilerin üzerine giderek sağladığını belirtmektedir. “*Hem kendim hem de insanlık için düşündüğüm o kapalılık, o tanımlanmışlık ve insanı daha çok ideolojik ve sosyal bir varlık olarak algılayıp öyle tarif etme çabasına karşı, daha belirsizliği, kararsızlığı anlamaya çalışan bir yanım var. Sanırım bütün filmlere baktığım zaman söyleyebileceğim tek şey bu. Çelişkiler üzerine kurulan, itirafkar olmaya çalışan insanlar ve onların öyküsü.*”¹⁹³

Filmlerdeki bu ruh hali daha çok modern yaşamla birlikte kentte değişen toplumsal yapının bir getirisi olarak yeniden keşfedilen ve popülerleşen psikoloji biliminin bir sonucudur. “*1980’lerin sonlarında daha yaygın olarak rastlayabileceğimiz bu filmlerin ana izleği kişisel buhrandır. (Anayurt Oteli, Gün Ortasında Karanlık, C-Blok, Gemide, Maruf) Bireylerin marjinal yaşamları, cinsellikleri ve umutsuzluklarının anlatıldığı bu filmlerde genellikle kahramanların yaşadıkları girift ilişkilerin kişiler üzerinde bıraktığı etkiler ve bunların sonuçları yansıtılır.*”¹⁹⁴ İstanbul’un bu yeni yüzü, içinde yaşam alanı oluşturan insanları, karakterleri Zeki Demirkubuz filmlerine gerçekçi bir şekilde yansımaktadır. Öyle ki, apartmanlarla, bloklarla kaplı bir kente dönüşen İstanbul’un görsel sunumu da filmlerde bu yönde olmaktadır. Modern yapı ile gecekondular, arka sokaklar iç içedir. Çelişki her zaman var olmaktadır. Zeki Demirkubuz İstanbul’un bu çelişkili yapısını yansıtan filmler çekmektedir. Öyle ki **C Blok** kapalı mekanın kent içinde var oluşunu yansıtan bir film olmuştur. Kayıp insanın kenti olan İstanbul, bu kayboluş hikayesine mekan olmaktadır. “*Ataköy’ün ardındaki varoşlarda büyüdüğümünden, Ataköy’ün*

¹⁹² Cemsu, a.g.m.,s:92

¹⁹³ Şenay Aydemir, **Zeki Demirkubuz’la Söyleşi** www.lokomotifkamera.org.

¹⁹⁴ Esin Hoşsucu, **1990’dan Günümüze Türk Sineması Genel Bir Değerlendirme**, Sinemasal, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, Güz 03/Kış 04, s:137

oradaki insanlar için temsil ettiği şeyi biliyordum. Orasını o kayıp insanın mekanı olarak düşünmemin nedeni de buydu. C Blok'u çekmeden bir buçuk ay önce, asistanlığını yaptığım bir filmde, otobandan, TEM yolundan bir mekana gidiyorduk, bu bloklar otobandan daha iyi görünüyordu. Sadece bloklar dememek lazım, yeni örgütlenen hayatın otobanlı yolları, arabalar, o izole edilmiş insanların hikayesini anlatmaktı.”¹⁹⁵

Bu filmden sonra **Masumiyet** gelir ki kaba hazza dayalı aşk, suç, birey saplantıları, ve çıkmazların en çarpıcı sunulduğu filmlerindendir. Aşka bir bütün olarak baktığımızda ihanet, özgürlük, ölüm, özlem, saflık, korku, heyecan ile bir bütündür. Ama özünde masumiyet vardır. Konu olarak çok yatkın olmasına rağmen Masumiyet ısrarla melodrama dönüşmemektedir “*Film tüm hazinliğine rağmen melodram öğeleri taşımaz, filmin bütün umutsuz söylemine rağmen temiz insanlarıyla düşündürücü, etkileyici olabilmeyi başarır. Yönetmenin gerçeklik arayışlarından birisi olarak kabul edilir.*”¹⁹⁶

3.4 Kentte Yasadışı Yaşam ve Şiddetin Kaynağı Kent: “Duvara Karşı”, “Anlat İstanbul”, “Organize İşler”

İstanbul, bu dönem filmlerde aynı zamanda illegal yaşamını, şiddetini, kavgalarını da içinde barındırmaktadır. Hatta kent olarak yaşanılması zaman zaman, tehlikeli de olan bir kenttir. İstanbul’un bu yeni yüzüne en çok tanıklık eden filmlerden birisi olan Fatih Akın’ın **Duvara Karşı** filmidir. Akın, bu kentin, karanlık yüzünü, arka sokaklarını, tehlikeli adamlarını (başkarakteri olan Sibel’in hiç yoktan yere bıçaklanması ve ölümden dönmesi), güvensiz yaşamını izleyiciye hissettirmektedir. Bu tehlikeli kentte artık her an her şeyin başa gelebilmektedir. Artık kentte şiddet vardır. “*Chateaubriand’ın; İstanbul, evrenin en güzel manzarasını sunar düşüncesine karşılık olarak İstanbul’un gündelik yaşamı kaba,*

¹⁹⁵ Zeki Demirkubuz **C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü, Kader: Zeki Demirkubuz**, Hazırlayan Ruken Öztürk, Dost Kitabevi, 1.Basım, İstanbul, 2006, s:33

¹⁹⁶ Zahit Atam, **Kısa Bir Zeki Demirkubuz Muhasebesi**, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Aralık 2003, s:37

çirkin ve azgındır. Uzak bir noktadan, bir tepe ya da boğazdan bakılınca İstanbul, Yahya Kemal'in dediği gibi bir yıldızdan diğer bir yıldıza geçmiş kadar bambaşka bir kent izlenimi verir. Bin Bir Gece Masalları ve sinema gibi İstanbul, hayallere yeni istikametler verebilen, mutluluğu vaat edebilen sine-masal bir dekordur. Chateaubriand'ın bahsettiği İstanbul manzaraları son olarak Cannes Film Festivali'nde büyük başarı elde eden Uzak filminde ve Berlin Film Festivali'nde e iyi ödülü alan Duvara karşı filminde de tasvir edilmiştir.”¹⁹⁷

Tüm taşra görüntülerinin, şiddetin, illegal yaşamın arkasında bir fon olarak İstanbul yine eşsiz görüntüsüyle yer almaktadır. “*İstiklal Caddesi tamamen ruhsuzlaşmış, şehir merkezleri (Eminönü, Kadıköy, Üsküdar, Beşiktaş...) taşralaşmış veya varoşlaşmış; küreselleşme, İstanbul'un bir yarısını New Yorker bir dekor ve kültürsüz bir burjuva hayat biçimine dönüştürmüştü de, film sanatı her durumda harikulade manzaralar yaratmayı biliyor.*”¹⁹⁸ Tutucu ailesinin baskısından kurtulmak için intihara teşebbüs eden ve ardından hastanede karşılaştığı 40 yaşlarındaki bir Türk'le göstermelik bir evlilik yapan genç bir Türk kızının hikayesinin anlatıldığı film önce Hamburg'da sonra da İstanbul'da geçmektedir. İstanbul bir kartpostal gibi karşımıza çıkmaktadır. Boğaz, deniz, camili İstanbul silueti; kırmızı halıların üzerinde, sazları arkasına almış Türk klasik musikisi seslendiren kırmızı kadife elbiseli kızın sesiyle birleşmektedir. Filmin müziği, Klasik Türk müziği ile pop ve ardından punk karışarak devam etmektedir. Film bu karışıklığı sürekli olarak yansıtmaktadır. Ta ki Sibel'in İstanbul sokakları'nda geçirdiği günlere, girdiği barlara, yaşadığı gerçek İstiklal caddesi yaşamına kadar İstanbul daha nostaljik karşımıza çıkmaktadır. İşte burada, İstanbul gerçek yüzünü göstermektedir. Filmin ana yapısı klasik Yeşilçam görüntülerini de içinde barındıran, bir çeşit gönderme yapan karanlık bir filmidir. Karakterler, depresif ve melankoliktir. Kent yaşamının kimlik arayışını fazlasıyla yansıtan filmde özellikle Taksim'in illegal yapısı, asi, hırçın, uyuşturucu etkisindeki bireyleri adeta seyircinin yüzüne çarpılmıştır.

İstanbul'un ara sokaklarını, eşsiz Boğaz manzarasını, farklı semtlerden görüntülerini, kültürel yanıyla birlikte anlatan diğer bir film ise Nedim Gürsel'in aynı

¹⁹⁷ Öztürk a.g.m., s:441-442

¹⁹⁸ Öztürk,a.g.m., s:441-442

isimli romanından uyarlanan **Sevgilim İstanbul**'dur. Yönetmen Seçkin Yaşar'ın kaotik şehir diye tanımladığı İstanbul bu kez perdeye bir yabancı'nın gözünden aktarılmaktadır. *“Ülkesinde kendisini bir yabancı, bir azınlık olarak hissedenden demokrat bir birey olarak ben, bir yabancı'nın gözünden bu atmosferi daha iyi verebileceğini düşünerek, kahramanını bir yabancı olarak seçtim. Kendi ülkesinin yakın tarihinde de benzer bir atmosferi yaşamış ve kökeni İstanbullu Rum olan babasını bu dönemde kaybetmiş olan Yunan İrini, ne tam bir yabancıdır İstanbul'da, ne de olayları kanıksamış tipik bir Türkiyeli. Babasının sürekli anlattığı hayallerindeki İstanbul'u ve sevgilisini yaşamaya gelmiştir bu kente. Oysa aşkının kaybı, Türkiye'de yaşanan gündelik şiddetin kayalarına çarpar.”*¹⁹⁹ İstanbul bu filmde de Yunan İrini'nin gözünden, onun keşfinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmakta, İrini'nin aşkını acılarıyla yaşadığı, kimliğini keşfettiği kent olarak karşımıza çıkarken arka planda ara sokaklar, pencerelerden karşılıklı sarkan çamaşırlar, Kız Kulesi, su kemerleri, Rum mezarlığı, vapurları, kiliseleri İstanbul'un tarihi dokusu bir İstanbul panoraması olarak yansımaktadır. *“İrini, babasının Albaylar cuntası tarafından öldürülmesiyle çocukken girdiği psikolojik travma sürecine yabancı bir kentte sevgilinin kayboluşuyla tekrar girer. Kendi hayal sahnesinde yarattığı gerçeküstü halüsinasyonlar ve şehirde sevgiliyi ararken yaşadığı gerilim dolu sürükleniş içinde, İstanbul adeta bir film kişisi olarak kızı içine alır. Ta ki bu kaotik şehir, bir kara delik olarak, İrini'yi yutuncaya kadar.”*²⁰⁰

İstanbul'u anlatma kaygısıyla ortaya çıkan ve İstanbul'un bizzat rol aldığı film ise **Anlat İstanbul**'dur. İstanbul yine illegal yapısının ön plana çıktığı filmde İstanbul'un yeraltı dünyasına farklı bir anlatımla değinmektedir. İstanbul'u tam anlamıyla anlatıp anlatmamakta tartışılabilir da beş ayrı yönetmenin imzasını taşıyan **Anlat İstanbul**, Batı masallarını İstanbul hikayeleriyle buluşturarak farklı bir anlatım üslubu denemiştir. Film her yönetmenin kendi tarzını taşımakla birlikte tek bir yönetmenin elinden çıkmış gibi bütünlük taşımaktadır. Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, Kudret Sabancı ve Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı filmin senaryosu da Ümit Ünal'a aittir. Ümit Ünal İstanbul'u anlatma amacıyla yola çıkıp

¹⁹⁹ Seçkin Yaşar, **Yönetmen Seçkin Yaşar'ın Film Üzerine Görüşü**, <http://sevgilimistanbul.com>.

²⁰⁰ Yaşar, y.a.g.y., <http://sevgilimistanbul.com>.

İstanbul görsellerinin bolca kullanıldığı bir filmi yapmak isterken, masallardan faydalanmış, İstanbul’u fantastik dille anlatmayı denemiştir. “*Türk sinemasında İstanbul’un hiç yeterince kullanılmamıştır. İstanbul film Festivali’nde de gösterilen Alain Robbe’un İstanbul’da geçen çok güzel bir filmi vardır: Ölümsüz.*²⁰¹ Bu filmde İstanbul, İstanbul’da kaybolan bir yabancı adamın gözünden anlatılmaktadır. Aynı zamanda İstanbul’u kafasında bir Türk kadın ile de özdeşleştirmektedir. İstanbul’da Türk sinemacılarının kullanmaya çekindiği bütün klişe olarak kabul edilen görüntüleri çok şiirsel bir biçimde hikayenin içine yedirerek kullanmıştır. Galata Kulesi, vapurlar, yahılar, Yerebatan Sarayı, Hisar hikayeye uygun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugüne kadar İstanbul’u bu şekilde tanıtan bir Türk sinemacısı olmadı. **Anlat İstanbul**’da öyle bir amacım vardı. Başrol gerçekten İstanbul olsun istedim. Hikâye içinde oyuncu gibi olmasını amaçladım.”²⁰²

Ümit Ünal’ın etkilendiği “**Ölümsüz**” filminde İstanbul dekor olarak hep vardır. Tarihi binalar ve siluet olarak İstanbul resim gibi karşımıza çıkmaktadır. “*Alain Robbe-Grillet’in filmi tarihin damgasını taşıyan bir kent yaklaşımına öncelik tanır. Görkemli mimariler, tarihi alanlar, ya da anısı olan yerler, geçmişinin şanlı dönemlerini çağrıştırır. Tüm tarihsel kalıt bu şekilde, anlatıcıyı kadın kahramanla bir araya getiren sahnelerin arka planında gösterilir. Konstantinopolis’in eski surları, Bizans sarnıçları, Osmanlı hisarları ve sarayları (Rumelihisarı ve Anadoluhisarı, Dolmabahçe Sarayı ve Çırağan Sarayı), eşsiz camiler (Sultanahmet, Süleymaniye, Fatih Sultan Mehmet), Müslüman mezarlıkları, belediye bahçe ve parkları ile Belgrad ormanları dekoratif öğeler olarak arka arkaya girer. Metropolün az tanınan yönlerine de değinen film, içinden sadece birkaç gölgenin geçtiği donuk dekorun öğelerini oluşturan yıkık dökük eski ahşap evlerin, tozlu yokuşların ya da temel altyapı eksikliğinin göze çarptığı mahallelerin bir*

²⁰¹ Aynı adlı romanla yayımlanmasının ardından 1963’te Alain Robbe-Grillet tarafından yönetilen *Ölümsüz* (L’Immortelle) filminde İstanbul imgelerle estetik bir dille anlatılmıştır. Nicolas Monceau “Egzotizm ile Edebi Mit Arasında: Alain Robbe-Grillet’in *Ölümsüz*’ü” isimli yazısında filmin estetik yönden başarısını dile getirmektedir. İstanbul metropolünü, daha doğrusu kafasında canlandırdığı imgeyi, art arda vuruşlarla ortaya koyar. Kentin düşsel ve şiirsel biçimde canlandırılan bu hayali varlığı, yapıta, daha sonra başka çekimlerde ender olarak yakalanan bir güzellik ve tuhaflık kazandırmaktadır. Doğu’ya ilişkin Batılı imgelemden- Pierre Loti, Mavi Rehber ve Bin Bir Gece Masalları’nın karışımından beslenen yazar, geçerliliğini daha iyi sorgulayabilmek için İstanbul’un yazınsal mitini yeniden araştırır. (Öztürk, Aymaz, Türkoğlu, s:219)

²⁰² Ümit Ünal (Anlat İstanbul filminin senaristi ve yönetmenlerinden biri) ile yaptığım röportajdan., İstanbul, 2006

enstantanesini sunar. Kentin havası ayrıca bağırان satıcılar, başıboş köpek havlamaları, Boğaz'dan geçen vapurların sirenleri, ya da araştırmasında anlatıcıya eşlik eden martuların acı çığlıkları gibi çok sayıda karakteristik arka plan gürültüsüyle de verilir."²⁰³ Ümit Ünal İstanbul'u merkez olarak görmekte ve ekonomik, politik, kültürel tüm faaliyetlerin burada başladığı ve burada tamamlandığı hissini filminde de göstermektedir. Film masallar üzerinden anlatılmasına rağmen çok da gerçekçi bir yapıya sahiptir. 90 sonrası filmlerde çok sık karşımıza çıkan İstanbul'dan kaçmak isteyen, çevresine yabancılaşan insanlar bu filmde de görülmektedir. Kentin kültürel yapısı, mekanların gerçekçiliği ve İstanbul'a ait karakterlerin film içindeki konumları bir İstanbul kesiti olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahramanların hepsi İstanbul'dan kaçmaya çalışmaktadır ve film bir gece içinde geçmektedir. *"Bütün kahramanlar oraya ya kaza ile gelmiş ya da oradan kaçmaya çalışan insanlar hayattaki yenilgilerine karşılık olarak İstanbul'dan intikam almaya çalışıyorlar.*"²⁰⁴

İstanbul'un geçmişindeki kültürel kopuş, hikayelere anlam kazandırmaktadır. Film, metropol hikayelerini İstanbul'un kendine ait özellikleriyle anlatılmaktadır. Görsel olarak da İstanbul bu şekilde tanıtılmaktadır. *"Galata Köprüsü'nün yarım kalmış olması beni çok ilgilendirdi. Galata Köprüsü düşünün ki 1912 den 1990'ların ortasında kaldırıldı 80 sene İstanbul'un en merkezi yeri oldu. Yüzlerce Türk filminde orada geçen bir sahne vardır. Kahramanımız oradan geçer. Yüzlerce hikayede vardır. Sait Faik'ten romanlarda vardır. Ara Güler'in romanlarında vardır. Merkez olan bir köprüdür. İstanbul'un da Batı'ya açılan köprüsüydü bir anlamda. Beyoğlu'na oradan geçilerek gelinirdi.*"²⁰⁵

Ümit Ünal İstanbul'u anlatırken hem görsellikten yararlanmakta hem de İstanbul'un kendine özgü kültürel özelliklerini karakterlerle harmanlamaktadır. Hem İstanbul'u en gerçekçi şekilde görüp hem de fantastik bir şehir olarak İstanbul'u

²⁰³ Nicolas Monceau, **Egzotizm ile Edebi Mit Arasında: Alain Robbe-Grillet'nin Ölümsüz'ü**, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık 1. Basım, İstanbul, 2004, s:219

²⁰⁴ Ümit Ünal (Anlat İstanbul filminin senaristi ve yönetmenlerinden biri) ile yaptığım röportajdan., İstanbul, 2006

²⁰⁵ Ümit Ünal (Anlat İstanbul filminin senaristi ve yönetmenlerinden biri) ile yaptığım röportajdan, İstanbul, 2006

masal kahramanlarıyla yeniden anlamlandırmaktadır. Film ismiyle de İstanbul'u ön plana çıkartarak İstanbul'un kendini anlatmasına izin vermektedir. *“İstanbul dünyanın en güzel şehirlerinden biridir... İstanbul masallar şehridir... Burada en sıradan hayatların bile içinde masa pırıltıları yanar söner... Kader oyunlara düşkündür... Mesela bir çingene klanetçiye Fareli Köyün Kavalcısı yapıverir. Yeraltı kralı bir mafya babasının kızını Beyoğlu'nda 8. cüceyle karşılaştırır. Bir fahişeden Külkedisi, İstanbul'a yeni gelmiş ve aç kalmış bir işsiz gençten Beyaz Atlı Prens, bir Boğaziçi yalısında delirmiş bir genç kadından Uyuyan Güzel yaratır. Kırmızı Başlıklı Kız hain kurtla uluslararası havaalanının parlak ışıklı ormanında buluşur. Zenginler, yoksullar, güzeller, çirkinler, suçlular, masumlar, marjinaler, güç sahipleri, her yaştan her cinsten İstanbullu... Ya da yolu buradan geçen yabancılar...”*²⁰⁶ Filmin kahramanları hem İstanbul'a ait olup hem de masallardan fırlamış gibidir. *“Beyoğlu'ndan Aksaray'a, Boğaziçi'nden yeraltına, tüm İstanbul'u kucaklayan bir panoramada masal kahramanlarına dönüşürler... Bu masallar hep birbirine bağlıdır. Hayat hikâyeler kesişir, birbirini etkiler. Mesela bir cinayet sadece katille maktulün değil, pek çok insanın hayatını sonsuza kadar değiştirebilir. Herkesin en küçük bir eylemi, farkına varmadan çok büyük sonuçlara yol açabilir. Bir masalın başkahramanı, bir diğerinin figüranı olabilir.”*²⁰⁷

Anlat İstanbul'un hikayeleri ve kahramanları metropole aittir, yaşananlar metropol olaylarıdır, fakat İstanbul görsellerini de ekleyince film İstanbul'a ait bir yapı kazanmıştır. Kenti anlatan kentin dokusunu yansıtan, kente ait özellikleri verebilen, kenti tanıtmayı da amaçlayan bir film olarak görüldüğü için, bu film için birçok eleştirmen kent filmi demektedir. Yine aynı yönetmenin İstanbul'un bir kesitini anlattığı diğer bir filmi ise **Dokuz**'dur. **Dokuz**'a bir İstanbul filmi nitelendirmesi yapılamasa da, bu filmi de İstanbul'un kenar mahalle yaşamını, mahalle kültürünü gerçekçi bir kesit olarak sunmaktadır. Film İstanbul mafyası ekseninde dönmektedir. *“Anlat İstanbul'da görünüşte çok renkli olan, ama aslında*

²⁰⁶Ümit Ünal, **Anlat İstanbul, Masal Şehrinde Kesişen Hayatlar** <http://www.sinema.com/makale/6-2884/anlat-istanbul-masal-sehrinde-kesisen-hayatlar>

²⁰⁷Ünal,y.a.g.y.,<http://www.sinema.com/makale/6-2884/anlat-istanbul-masal-sehrinde-kesisen-hayatlar>

kapkaranlık olan bir İstanbul anlatılıyor. Bu İstanbul'daki herkes öyle ya da böyle kentin kokuşmuşluğuna bulaşıyor, onunla karşılaşılıyor, mücadele ediyor, ondan yararlanıyor, zarar görüyor, yine de yaşamını sürdürüyor; hem de hiçbir şey olmamış gibi. İstanbul'a doğan her gün aslında bütün o keşmekeşi, karanlıkları beraberinde getiriyor ve bir sonraki gün doğan güneşe devrediyor."²⁰⁸

Anlat İstanbul'da kamera İstanbul'un çeşitli yerlerine uğrasa da asıl ana mekan Beyoğlu hatta Taksim olmuştur. Belki de İstanbul'un kalbinin attığı yer olduğu için Taksim, Galatasaray, Galata, sıkça karşımıza çıkmaktadır. Öyküler birbirleriyle genellikle buralarda kesişmektedir. "*Film bir klarnet taksimiyle açılıyor ve bu taksim boyunca anlatıcı ses, taksimin bölünemeyeceğini söylüyor. Bu, "Taksim" in "bölme", "bölmek", "bölümlere ayırmak" gibi sözcük anlamlarına yapılan ironik göndermenin yanı sıra, film boyunca göreceğimiz İstanbul'un (ya da ana mekân Taksim'in) bölünmüşlüğü, çeşitliliği, farklılıkları ile ilgili de bir ipucu veriyor gibi: Taksim'de (Beyoğlu'nda) birbiriyle ilgisiz binlerce değişik yaşayış biçimi, kültürel ortam, tarihsel arka plan olabilir, ama Taksim bu farklılıkların toplamıdır. Onu bölmek, Taksim'i ortadan kaldırmak demektir. Taksim'deki bu eklettik bütünlük aslında metropol olmanın bir gereği/sonucudur.*"²⁰⁹

Anlat İstanbul mekanlarına baktığımızda panoromik bir yaklaşım vardır. Şimdiye kadar Türk filmlerinde şu ana kadar kullanılmış ve kullanılmamış yerleri, farklı bakış açısıyla sunmaktadır. Bu mekanlardan en belirgin olanı Haydarpaşa Garı'dır. "*Siyah Beyaz Yeşilçam filmlerinde İstanbul'un eşiği Haydarpaşa Garı'nın denize inen merdivenleridir. Taşradan trenle gelenler garın iskeleye açılan heybetli kapısından çıkarlar, ve karşılarında sere serpe yatan şehre şaşkınlıkla, ürkererek bakarlar.*"²¹⁰ Bütün Türk filmlerinde Haydarpaşa Garı filmin kahramanının İstanbul'a ilk gelişini simgelemektedir. Filmin kahramanı o merdivenlerde durur şöyle bir İstanbul'a bakmaktadır. Bu klişe görüntüyü farklılaştırıp gece aydınlatması yaparak, ilk kez Haydarpaşa Garı'nın gece görüntülenmiştir. Yine Karaköy'deki merdivenler Bresson'un meşhur İstanbul fotoğraflarından Karaköy merdivenleri

²⁰⁸ Eren İnan Canpolat, **İstanbul'u Anlamak**, <http://kirpi.fisek.com.tr> (Bu yazı *Lanterno Magico*'nun 7. sayısında yayımlanmıştır.)

²⁰⁹ Canpolat, y.a.g.y., <http://kirpi.fisek.com.tr>

²¹⁰ Çiçekoğlu, a.g.y., s:79

fotoğrafına gönderme yapılarak film içine yedirilmiştir. Tünel ve metro inşaatı ise yeraltı dünyasını simgelemektedir. Film tünel ve metro sayesinde İstanbul'un gecesiyle gündüzünü ayırmakta ve sokakta yaşayanların mekanını göstermektedir.



Şekil.3 Henri Cartier Bresson'un meşhur merdiven fotoğrafı.

Anlat İstanbul olayların geçtiği mekanları bize sunarken arka planda uzakta olan detaylarla da dikkat çekmektedir. Filmin kahramanı motorla giderken Galata Köprüsü'nden Ahırkapı'dan, Mısır Çarşısı'ndan geçmektedir. Karaköy, Cankurtaran, Ahırkapı ağırlıklı olarak kullanılırken, bir plan içinde arkada Sultanahmet Camisi görülmektedir. *"Film mekanı olarak daha çok Karaköy, Ahırkapı, Cankurtaran'ı kullandım. Ama aynı zamanda orada geçen sahnelerde bir plan için arkada Sultanahmet Camisi görünmekte. Kameranın önünden tren geçiyor karşıda Cami'yi uzaktan görüyoruz. Bu plan için bir sahnenin çekildiği sokağı bir de uzakta Sultanahmet Camisi'ni aydınlatmak gerekti."*²¹¹ Film bir bakıma İstanbul'un turistik bir fon olarak da görülmesini amaçlamaktadır. Filmin İstanbul silüetiyle başlaması, bilindik mekanların, farklı şekillerde tekrar sunulması, detaylara önem verilmesi, İstanbul'un görsel sunumunu sağlamıştır. Masalları, anlattığı hikayeleri, olayları,

²¹¹ Ümit Ünal (Anlat İstanbul filminin senaristi ve yönetmenlerinden biri) ile yaptığım röportajdan. 2006, İstanbul.

karakterleriyle de İstanbul sadece mekansal değil orada yaşayanlarla bir bütün olarak anlatılmıştır. Kaynağını İstanbul'dan alarak İstanbul'u anlatan Ümit Ünal, senaryodaki incelikleri ve detayları önemsemesiyle konuyla görselliği bir bütün olarak verebilmektedir.

İstanbul sadece hoş mekanlarla tanıtılmaktan çok, içindeki acımasızlıkları, kötülükleri, problemleri ve kargaşasıyla da beyaz perdeye yansımıştır. *“Bence asıl harç İstanbul. Mafyanın önemi, filmdeki cinayetin bir şekilde tüm hikayelerle bağlantılı olmasından kaynaklanıyor. Mafya dünyası, en çok Kudret Sabancı'nın çektiği Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler bölümünde önem kazanıyor. Sadece cinayet sahnesi her bölüm için çok önemli. Yoksa filmin asıl harcı İstanbul, yoksa bu cinayet sahnesi gibi başka bağlayıcı öğeler de var: Müzik ve benim hikayemdeki kavalcı karakteri gibi...”* Ümit Ünal hikayeler arasındaki geçişi ve bağlayıcı öğeleri de İstanbul görüntüleriyle sağlamıştır. Mekansal olarak bağları kültürel öğelerle ve karakterlerin başlarından geçen olaylarla bağlamıştır. Kent, Anlat İstanbul'da bize biraz da olumsuz yüzünü göstermektedir. Mafyayla ve onun biçimlendirdiği karanlıkla karşılaştığımız, kentin canlılığının ardındaki korkutuculukla yüzleştığımız bir İstanbul olarak karşımıza çıkmakta. Yalnızca mafya kanunlarının geçerli olduğu, artık doğallaşmış bu ilişkilere karşı çıkmaya ya da ayak diremeye çalışanların acımasızca cezalarını bulduğu ve dışlandığı bir kenttir. Kent estetik İstanbul görüntülerinin ardında kalan şiddetin de tanığı olmaktadır. Ve bu durum İstanbul'un önemli bir parçası haline gelmiştir. İstanbul karşıtlıkları içinde barındıran bir yapıdadır. Kentin tarihsel dokusu ve doğal güzelliği, İstanbul'da yaşananlarla tezat oluşturmaktadır. Bu son dönem Türk filmlerinin çoğunda bir İstanbul gerçeği olarak karşımıza çıkmaktadır. Artık İstanbul karanlık sokakları, kirli oyunları, mafya ilişkileri, silahları, uyuşturucu bağımlıları ile birlikte tanımlanmaktadır. Tıpkı diğer metropollerde olduğu gibi. *“New York öyle bir kenttir ki her yönetmen kendi bakışından kendi merceğinden bir başka türlü görür kenti. Örneğin Sidney Lumet'in New York'u polis teşkilatının içinden başlayarak büyük bir yolsuzluğun içindedir. Aynı Lumet Pauline Kael'e göre New York'u en iyi anlatan filmlerin başında gelen Dog Day Afternoon'unda ise o dönemlerde hakim olmaya başlayan muhafazakar atmosfer içindeki en liberal filmlerden birini yapar ve New York hakkında*

*paradoksal gibi gözükken ama aslında tam da New Yorker bir tutum sayılabilecek bir yorum yapar: Şehir hem iyimserliği hem de kötümserliği barındırmaktadır bünyesinde.”*²¹²

Anlat İstanbul'da karakterler çok çeşitlilik göstermektedir. Çok kültürlü bir metropole ait ne varsa **Anlat İstanbul**'da da vardır: Zenginler, yoksullar, travestiler, mafya, hırsızlar, okuryazarlar, cahiller, fahişeler, memurlar, öğrenciler, illegaller... Tüm bu karışıklığın ve çok yönlülüğün ele alınış biçimi ve kenti tanımlayış biçimi masal kahramanlarının üzerinden olmaktadır. **Anlat İstanbul**, İstanbul'dan bir kesit yerine İstanbul'u özellikle anlatmayı amaçlayan bir filmidir. Kültürü, içinde yaşayanları, karakterleri ile karşımıza gelmektedir. Senaristi ve yönetmenlerinden biri olan Ümit Ünal, Salacak'tan gördüğü silueti İstanbul'un en belirleyici görüntüsü olarak tespit etmiştir. İstanbul'un belirli bir simgesi yoktur. Akılda kalan bir silueti vardır o yüzden ki filmlerde İstanbul panoramik ya da siluet şeklinde görülmektedir. *“İstanbul'un doğru dürüst bir filmi yoktur. Türk Sineması'nda İstanbul'u kullanma konusunda bir utangaçlık vardır, turist olmaktan çekinirler. Berlin Üzerinde Gökyüzü'nü izlemenin hemen ardından Berlin'e gittiğinizde, Wenders'in filmde Berlin'le ilgili akla gelebilecek her şeyi kullandığını görebilirsiniz. Berlin'e turist olarak gitse de ilk anda filmde gördüklerini görecekler. Türk Sineması'nda şu ana kadar bu şekilde İstanbul anlatılmamıştır. Anlat İstanbul'da bu yapı değiştirilmiş oldu.”*²¹³

Gece görüntülerinin gündüzle yarıştığı, hala yeşil yerlerinin olduğunu tekrar fark ettiğimiz, tepelerin ardında hüznün olduğunu gün batımından gördüğümüz İstanbul'un özellikle arka sokaklarının filmi **Organize İşler**'dir. İstanbul yine başroldedir. *“Bu filmde dünyanın en önemli yıldızlarından birini oynattık ve laikıyla görüntüleyebilmek için en yukarılara çıktık diyor Yılmaz Erdoğan. Hava planları için söylediği bir şey bu. Eski Türk filmlerine bakarsanız İstanbul filmleri romantik fonludur. Ama son dönem filmlerine baktığınızda kirli arka sokaklarını görebilirsiniz. Yılmaz gişe sinemasına uzak değil. Amerikan filmlerini beğenir. Bu*

²¹²Bülent Tunga Yılmaz, **Şehirler ve Filmler: New York'a Sinemasal Bir Ağıt**, <http://www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=904>

²¹³ Ümit Ünal (Anlat İstanbul filminin senaristi ve yönetmenlerinden biri) ile yaptığım röportajdan, İstanbul, 2006

filmlere baktığınızda çekimler şahane ya diye düşünürüz. Aslında İstanbul'un da öyledir. İstanbul'un en güzel yerlerini koymak istedi. Konu olarak İstanbul'un en yaşanmaya değer yerlerini koymak istedi.”²¹⁴

Tüm bu güzel İstanbul görüntülerinin yanı sıra İstanbul'un diğer bir yüzünü de cesurca yansıtan **Organize İşler** bu yönüyle **Anlat İstanbul**'a benzemekte ve gerçekçi olmaktadır. Arka sokakları, kirli oyunları, tehlikeli yaşamları anlatılmaktadır. Aslında kent iyisi, kötüsü, olumlusu olumsuzu içinde barındırırken kente ait diğer bir şey ise orada yaşadığınız için oradan bir güzellik çıkarmaya çalışmaktır. “*Claes Oldenburg, The Street'e yazdığı bir notta, bu sanata özgür tatlı sert bir ironiyle şöyle der: Kent, görülmeye değer bir manzaradır-kentte yaşıyorsanız kahredici bir gereklilik bu. Kentte yaşamaktan haz duyma arayışı, onu kendine özgü bir yere sürükledi: Çöpün derinliği ve güzelliği vardır. Ateşin dumanını ve yakıcılığını severim. Kent pisliğini, ilan panolarının şerrini, bulaşıcı başarı hastalığını, popüler kültürü, kucaklıyordu. Oldenburg'a göre işin özü; güzelliği bulamayacağınız bir yerde aramaktaydı. İşte bu son söz, Marx ve Engels'in, Dickens ve Dostoyevski'nin, Baudelaire ve Corbet'nin zamanından beri modernizmin zorunlu bir buyruğu olagelmıştır.*²¹⁵

İstanbul'da mafyavari ilişkileri sürdüren insanlarla temiz dünyanın steril insanları bir arada yaşamaktadır. “*Doğrudan filmi etkilememesine karşın ana karakteri şekillendiren İstanbul'un kendisi olduğu için onların yaşamlarını belirlediği için İstanbullular Ankaralılarından hızlı yaşar. Pazar günleri çok geç kalkarlar çünkü bütün hafta koşarlar. Bu gibi tipik şeyler vardır İstanbulluların yaptığı. Bunu resimlemek de önemli. Kadraj seçimini de öyle yaptık. Amerikaluların kullandığı çok geniş bir kadraj kullandık. Çünkü İstanbul'u güzel vermek bir amaç haline gelince böyle bir şeye ihtiyaç duyduk. İstanbul bu filmin başrolü olarak değerlendiril ve öyle çekildi.”²¹⁶*

²¹⁴ Ali Taner Baltacı, (Organize İşler Post Prodüksiyon Sorumlusu) ile yaptığım röportajdan, İstanbul, 2006

²¹⁵ Bermann, a.g.y., s:425

²¹⁶ Ali Taner Baltacı, (Organize İşler Post Prodüksiyon Sorumlusu) ile yaptığım röportajdan, İstanbul, 2006

Organize İşler'in İstanbul'u anlatmak gibi bir amacı olmamasına rağmen İstanbul başrol olarak, tüm güzel mekanlarıyla, yaşamaya değer yerleriyle, hatta turistik fonlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Hatta öyle ki gördüğümüz biraz New York'a benzemektedir. Yüksek binaları, koşuşturan insanları, bitmek bilmeyen trafiği, ne zaman ne olacağı belli olmayan ve neyin başınıza geleceği tasavvur edilemeyen yaşam tarzıyla yeni bir İstanbul. İstanbul en güzel tepeden görünür fikriyle yol çıkan Yılmaz Erdoğan İstanbul'u en iyi şekilde resimlemeyi hedeflemiştir. Bunun için de üst çekimlere, geniş kadraja ağırlık vermiştir. Genel İstanbul görüntülerinin yanı sıra tam da New York filmlerinde olduğu gibi arka sokaklarının, ara kültürlerin yaşandığı bir kenttir İstanbul. Kent hem iyimserliği hem de kötümserliği barındırmaktadır bünyesinde. Tıpkı NY' da olduğu gibi...*“New York öyle bir kenttir ki her yönetmen kendi bakışından kendi merceğinden bir başka türlü görür kenti. Örneğin Sidney Lumet'in New York'u polis teşkilatının içinden başlayarak büyük bir yolsuzluğun içindedir. Aynı Lumet Pauline Kael'e göre New York'u en iyi anlatan filmlerin başında gelen Dog Day Afternoon'unda ise o dönemlerde hakim olmaya başlayan muhafazakâr atmosfer içindeki en liberal filmlerden birini yapar ve New York hakkında paradoksal gibi gözükken ama aslında tam da New Yorker bir tutum sayılabilecek bir yorum yapar: Şehir hem iyimserliği hem de kötümserliği barındırmaktadır bünyesinde. Filmin açılış jeneriğinde kameranın New York'da gezinerek sokaklardan yaşam izlenimleri topladığı sahnede verilen günlük yaşam pratikleri, biraz sonra yerini bir banka soygununa bırakacaktır: New York normal yaşamının arkasında çılgınlıkları barındırmaktadır ve bunlar kimi zaman mimari olarak kendilerini gösterirler kimi zaman da insan davranışları olarak.”*²¹⁷

Organize İşler filmindeki karakterler de tıpkı **Anlat İstanbul**'da olduğu gibi tezatlarla oluşturulmuştur, bir tarafta kentin kirli yüzü organize bir çetenin ve aynı zamanda onların bile baş edemediği mafyanın hikayesi, diğer tarafta kentin aydın yüzü, akademisyen kesiminin steril toplumdan uzak yaşamı. Bu iki farklı karakteri ya da tabakayı bir araya getiren unsur ise: suçtur. Çekim mekanını Tophane'de bir otopark olan suçlu kesiminin yaşamını komin halinde olarak yansıtmıştır. Filmin bir

²¹⁷ Yılmaz, a.g.y., <http://www.okuyan.us.com.tr/icerik.asp?IcerikID=904>

parçasını, asıl işleri araba çalmak olan ve bunu kamufletmek için otopark olarak kullanan bir organize çete diğer parçasını bilimsel çalışmalarına bir türlü gereken değer verilmeyen, akademik yaşamla ev arasında gidip gelen steril bir yaşamın parçası Ocak ailesi oluşturmaktadır. “Günümüzde, Sennett in ısrarla vurguladığı üzere, farklı farklı kesimlerden insanların biraraya gelip tanıştıkları, birbirlerini yakından görüp gözlemleyebildikleri kolektif alan dokusu çözülmüş ve yerini birbirlerinden su geçirmez duvarlarla ayrılan yerel, sınırlı, tanıdık yaşam alanlarına bırakmıştır.”²¹⁸ Filmde anlatılmak istenen de bir bakıma kentin bu kozmopolit özelliğidir. Birbirinden farklı yapıda asla kesişmeyecek diye düşündüğümüz bu yaşamlar kentte bir şekilde kesişebilmektedir. Bu kente özgü bir durumdur. Yine diğer mafya (**Organize İşler** çetesinden de güçlü olan) ise kente ait olup kendisine mekan olarak kentin dışını seçmiştir. Kendilerine toplumun dışında şehirden uzak fakat şehre hakim bir kale kurmuşlardır. Bu günümüz İstanbul’unun en belirgin yapısıdır. Tabakalaşmış bir kent fakat yolları bir yerde mutlaka kesişen farklı kent insanları.

²¹⁸ Şafak, a.g.y., <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=298>

SONUÇ

Bu çalışmada kentin ortaya çıkışı, gelişimi modernizmle birlikte metropole dönüşümünü incelerken kent olarak İstanbul'un bu süreci nasıl tamamladığını araştırdım. Sinema ve kent ilişkisi bağlamında İstanbul beyaz perdeye ekonomik ve toplumsal boyuttaki değişikliklerden etkilenecek yansımaktadır. Bir çok filmde kent aşkların, arzuların, hayallerin mekanı olarak karşımıza çıkmaktayken aynı zamanda hayal kırıklıklarının, başarısızlıkların ve yalnızlığın yaşandığı yer olarak da görülmektedir. Bu özellikle modern kent yapısının vazgeçilmez gerçeğidir.

İstanbul kent olarak sinemada sunulurken; dönemin siyasal yapısı, anlatılmak istenen konu (tema) nedeniyle ya kent dekor olarak kullanılmış ya da bizzat kentin kendisi rol almıştır. İstanbul zaman içerisinde mekânsal fon olmanın dışında ideolojilerin, siyasi düşüncenin, modernitenin, kültürün, sosyoekonomik yapının anlatılmak için kullanıldığı bir araç da olmuştur. İstanbul Türk Sineması açısından da bir merkez oluşturur. Hikâyelerin büyük çoğunluğu İstanbul'da geçer ve filmlerin neredeyse tamamı İstanbul'da üretilir. Sinemada İstanbul kent olarak Yeşilçam döneminde ve sonrasında farklı temalarda yer almıştır. Siyah beyaz dönemin İstanbul'u, sokakları, boş caddelerinde gezen kuyruklu arabaları, taksileri, Haliç'in eşsiz görüntüsü, Haydarpaşa Gar'ında kent görmenin şaşkınlığını yaşayan eli bavullu insanları, Bebek sahili, yalıları, konakları, eski Beyoğlu hala belleğimizdedir. İstanbul Yeşilçam döneminde köklü İstanbul ailesinin değerlerinin bir göstergesidir. Bu filmlerde keskin bir zengin/fakir ayrımı vardır ve fakir olanın göç etmişliği özellikle belirtilmese de İstanbullu olduğu vurgulanmaz. Kente bakış açısı ve kenti algılama biçimleri zaman içinde dönüşse de, İstanbul filmlerde daima bir referans noktası olarak varlığını sürdürmüştür.

İstanbul'un sinemadaki yerine baktığımızda efsanevi, masalımsı doğal dekoruyla bu kent zaman zaman Dünya sinemasının ama özellikle Türk sinemasının merkezi konumundadır. Modernleştikçe değişen anlamı ile İstanbul mekan olarak Türk sinemasında yer alırken özellikle son dönemde kültürel boyutta da önem kazanmıştır.

1950'lerden 60'ların ortalarına kadar olan dönem boyunca, klasik Yeşilçam sinemasının başat türleri olan melodram ve romantik komedilerde İstanbul kenti görsel ve tematik anlamda hep önemlidir. Bu dönemde İstanbul Yeşilçam melodramlarında arka plan fonu olmuş hatta İstanbul bir iç mekana dönüşmüştür.

1960'lardan sonraki 1980'ler arabesk filmleri döneminden 1990'lara kadar ise İstanbul'a içerden bakmak yerine, göç edenin, taşralının gözünden bakılmıştır. Hatta öyledir ki bu dönem filmleri hep İstanbul'a gelişle başlar. Kente girişin sembolü olan Haydarpaşa filmin ilk karesi olarak belirlenmektedir. Arabesk filmlerle karşımıza çıkan İstanbul bu kez daha gerçekçi yüzünü bize göstermektedir. Göç edenin isyanını dile getiren bu filmlerde İstanbul, gecekondu mahalleleri, taşralının İstanbul yaşamı, kentli- taşralı çatışması arabesk müziği eşliğinde daha sert vurgulanmaktadır. Taşralının İstanbul'u keşfetmesi, yerleşmesi ve ele geçirmesi şeklinde sıralanabilen bu durum arabesk kültürle paralel olarak sinemada yer almıştır.

1990'lar dönemi ise Türkiye'de küreselleşme söyleminin öne çıktığı bir dönemdir. Doksanlarla birlikte İstanbul daha metropol olarak karşımıza çıkmaktadır. Sorunlarıyla, tehlikeleriyle, birbirine yabancılaşmış insan topluluklarıyla, egoist bireyleriyle, psikolojik ve toplumsal problemleriyle, arka sokaklarıyla, karanlık güçleriyle İstanbul artık karmaşık bir kenttir. İstanbul'un görkemli profili ve doğal güzellikleri ya da tarihi yapıları öne plana çıkmaz. İstanbul artık, daha çok bireyin ön plana çıkartıldığı, kentlinin psikolojisinin yansıtıldığı bir kent olup mekan olarak da, büyük binalar arasında kalmış ara sokaklardan, sıkıcı devlet daireleri ve plazalardan, ya da kent kalabalığının doldurduğu sokaklardan ibarettir. Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Ümit Ünal, Fatih Akın gibi yönetmenler şehrin diğer yüzünü, kentsel ve kültürel özellikleriyle ve gerçeklik boyutuyla sinemaya aktarmışlardır. İstanbul kent olarak insanıyla, kargaşasıyla, kültürel boyutuyla modern yapısıyla, yabancılaşan bireyi ile sinemada yer bulmaktadır.

İstanbul sinemada önceleri, hayallerin gerçekleştirilmek için varıldığı nokta olarak gösterilirken, sonradan acıların yaşandığı, yalnızlığın, yabancılaşmanın, tehlikenin, güvensizliğin var olduğu bir kent haline gelmektedir. Olumsuzluklar, mutlu hayat kesitlerinden daha fazla ön plana çıkmaktadır. Çoğu filmde gerçekle paralel olarak hayal kırıklıkları, problemler daha da artarak yerini kavgaya, şiddete, illegal yaşama bırakmaktadır. Öyle ki, sinemada İstanbul artık Emirgan, Bebek, Kanlıca sahillerindeki konak, köşk görüntülerinden sıyrılmakta; Levent, Maslak iş merkezleriyle, yüksek blok görüntüleriyle temsil edilmektedir. İstanbul kırsalı ve kenti içinde barındıran, taşra insanı ile kent insanını herhangi bir yerde karşılaştırabilen, aralarında zaman zaman çatışma yaratan bir kent durumundadır. Kent imgelerinin, fazlaca yer aldığı son dönem Türk filmlerinde İstanbul artık tam bir metropoldür. Kargaşası, kavgası, karışıklığı ile var olurken, bir taraftan da kent insanının bu yaşama nasıl dahil olduğu ya da olamadığı çatışması ile anlatılmaktadır.

Son dönem Türk filmlerinde özellikle vurgulanan tema İstanbul'da yalnızlıktır. Kentin bireyleri ise binalar içinde sıkışmış, kente ve topluma yabancılaşmış modern kentli ve taşradan gelmiş küçük insandır. Bu küçük insanın, kent içinde var olma çabası ve kente ait olma durumu vurgulanmaktadır. Kent her ne kadar bu küçük insanı itiyor gibi görünse de bir taraftan aidiyet duygusuyla bu bireyi sarmaktadır. İstanbul'un içinden gelen ve kente tamamen yabancılaşan diğer bir birey ise modern insandır. Toplumla bağı sadece mecbur kaldığı durumlarda var olan, çevresine güvensiz, şüpheli bir tavır içinde olan bu bireyin olumsuzluklara karşı tavrı ise tepkisizliktir. İstanbul sinemada, yan yana evlerde oturan, birbiriyle aynı toplu taşıma araçlarında hiç konuşmadan saatlerce yolculuk edebilen, kalabalıklar arasında yürüyen, her gün aynı saatte aynı yerden geçen bireylerin yaşadığı bir kent olarak sunulmaktadır.

Bir kısım filmlerde ise bu kentin gece yaşamı anlatılırken, içinde barındırdığı tehlikeler ve yasal olmayan işler ve ilişkiler vurgulanmaktadır. Bu tekin olmayan sokaklarıyla, İstanbul özellikle de Beyoğlu yaşama alanı olarak bireye güven vermemektedir. Bu yüzdendir ki, sıkça vurgulanan tema şiddettir. Herhangi bir zamanda bireyin başına gelebilecek tehlikeli durumlar anlatılırken barlar, ara

sokaklar, meyhaneler, alt geçitler, kopru altları, otoparklar bu olgunun yaşandığı mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un İstanbul'un çaresiz küçük insanlarını temsil ettiği C Blok, İtiraf, Masumiyet, Üçüncü Sayfa filmleri, Nuri Bilge Ceylan'ın İstanbul'un modern insanının psikolojik buhranını anlattığı Uzak'ı, Derviş Zaim'in İstanbul'da sıkışıp kalmış bir kaybedenini çarpıcı şekilde yansıttığı Tabutta Rövaşata'sı, Ümit Ünal'ın görsel olarak da İstanbul'u anlatmayı hedeflediği fakat daha çok yine Beyoğlu gerçeğine değindiği Anlat İstanbul'u Yılmaz Erdoğan'ın, İstanbul'un yasal olmayan ilişkilerine komediyle yaklaştığı Organize İşler'i hep bu son dönem "Yeni Türk Sineması" sunumlarıdır. Sonuç olarak, İstanbul artık yabancılaşmanın fazlaca yaşandığı, romantik fonundan tamamen sıyrıldığı, modern kent imgelerinin yoğunlaştığı, tehlikeli ve illegal yaşamların sıkça karşımıza çıktığı, hatta kirlenen bir kent olarak, 90 sonrasında daha gerçekçi bir şekilde filmlere yansımaktadır. İstanbul modernleşme sürecini tamamlarken yine kendine özgü taşralığını da içinde barındırmaktadır. Her ne kadar son dönem Türk filmlerinde, İstanbul'u görsel olarak da anlatma çabası var olsa da, görsel sunumdan çok söz edilememektedir. İstanbul'da yaşayan birey üzerinden, İstanbul yaşamı sinemaya aktarılmıştır. Bu yüzdendir ki, 90 sonrası Türk sinemasında İstanbul sunumu daha çok kültürel boyuttadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ABİSEL Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994
- AĞAOĞULLARI Mehmet Ali, **Kent Devletinden İmparatorluğa**, İmge Kitabevi, İstanbul, 4. Baskı, 2004
- ASSMANN Jan **Kültürel Bellek, Eski Yüksek kültürlerde yazı hatırlatma ve Politik Kimlik**, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, 1.Basım, İstanbul, 2000
- AYTAR Volkan, **Metropol**, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Epokhe Dizisi 1.Basım, İstanbul, Ekim 2005
- BARTHES Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet Rüfat- Sema Riifat, 1.Baskı, İstanbul, 1993
- BAUDELAİRE Charles **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- BELGE Murat, **İstanbul Gezi Rehberi**, Tarih Vakfı, Yurt Yayınları, İstanbul 2002
- BERGER John, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 6.Basım, Ağustos 1995
- BERMAN Marshall, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yayınevi,7. basım, İstanbul, Ağustos 2004.
- ÇİÇEKOĞLU Feride, **Vesikalı Şehir**, Metis Yayınları, İstanbul, 1.Basım, Nisan 2007
- ÇİZGEN Nevval **Kent ve Kültür**, Say Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1994
- DEMİRKUBUZ Zeki **C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü, Kader: Zeki Demirkubuz**, Hazırlayan Ruken Öztürk Dost Kitabevi, 1.Basım, İstanbul, 2006

- DICKENS Charles, **İki Şehrin Hikayesi**, Altın Kitaplar Serisi, 8.Basım, İstanbul, 1989
- ERSÜMER Oğuzhan, **Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, 1.Baskı, İzmir, Ocak 2006
- EVREN Burçak, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, Broy Yayınları, İstanbul, Ocak 1990
- GÜÇHAN Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili**, İmge Kitabevi, İstanbul, Kasım 1992
- GÜRBİLEK Nurdan **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001
- GÜRBİLEK Nurdan, **Vitrin'de Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992
- HOBBSAWN Eric, **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1915 Aşırılıklar Çağı**, Sarmal Yayınevi, İstanbul ,Ekim 1996
- HOLTON R. J, **Kentler Kapitalizm ve Uygarlık**, Çeviren: Ruşen Keleş, İmge Kitabevi, İstanbul 1.Baskı, Ekim 1999
- KILIÇBAY Mehmet Ali, **Şehirler ve Kentler**, İmge Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, Temmuz 2000
- KOZANOĞLU Can, **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994
- MAİ Ulrich, **Doğu Alman Kentlerinde Kültür Şoku ve Toplumsal Kimlik, Mekan, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler** Derleyen: Ayşe Öncü- Petra Weyland, İstanbul, 1999
- MAKAL Oğuz, **Sinemada Yedinci AdamTürk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı**, Ege Yayıncılık, İzmir, Ekim 1987
- ÖKTEN Sadettin, **İstanbul Kültürü ve Zaman**, Habitat II Kent Zirvesi, İstanbul 96
- ÖZDEMİR Selda Tan, **Kara Filmler**, Altıkkırkbeş Yayın, 1.Baskı, İstanbul, 2003
- ÖZTÜRK Mehmet, **Sine-masal Kentler: Modernitenin İki Kahramanı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme**, Donkişot İnceleme, İstanbul, Şubat 2005

- ÖZTÜRK Semire Ruken, BÜYÜKDÜVENÇİ Sabri, **Postmodernizm ve Sinema**, Bilim ve Sanat Yayınları, 1.Basım, Ankara, 1997
- PIRENNE Henri, **Ortaçağ Kentleri**, Çev.Şadan Karadeniz, İletişim Yayınevi, İstanbul, 5. Baskı, 2005
- ROTH Paul , **Belgesel Sinema**, Çev: İbrahim Şener İzdüşüm Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2000
- SCOGNAMİLLO Giovanni, **İstanbul Gizemleri Büyüler, Yatırlar, İnançlar**, Altın Kitaplar Dizisi, 1. Basım, İstanbul, Mart 1993
- SENNETT Richard, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: S.Durak ve A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- SIMMEL George, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul, 2003
- SUNER Asuman **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2005
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Beş Şehir**, Dergah Yayınları, 19.Baskı, İstanbul, Mayıs 2005
- UĞUR Aydın, **Keşfedilmemiş Kıta**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991
- WOLLEN Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev:Zafer Aracagök, Metis Yayınları, Sinema 3, 1. Basım, İstanbul, Şubat 1989
- ZUKİN Sharon, **The Culture of Cities**, Blackwell Publishers Inc. Cambridge USA, 1997

MAKALELER

- ABACI Tahir, **Siyah-Beyaz İstanbul**, “Kentte Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihaya Yayıncılık 1. Basım İstanbul 2004
- AKAY Ali, **İstanbul: Bir Eğlence Megapolü**, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi YKY Sayı:35, Bahar 2003

- ALGAN Necla **Bir Kez daha Uzak Türk Sineması'nda Tematik Açından Bir Kırılma Noktası**, Yeni İnsan Yeni Sinema s:14, Sonbahar/Kış, İstanbul
- ALGAN Necla, **Sinemamızda Bir Bağımsız Yaratıcı Nuri Bilge Ceylan**, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Aralık 2003-Ocak 2004
- ATAM Zahit, **Kısa Bir Zeki Demirkubuz Muhasebesi** Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Aralık 2003
- AYÇA Engin **Yeşilçam Sonrası**, Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Aralık 2003-Ocak 2004
- AYKUT A. Sait, **İbn Battuta Seyahatnamesi**, Cogito Yeni İstanbul, Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, sayı:35, Bahar 2003
- AYMAZ Göksel **Uzaktaki Kent Kentteki Uzaklık**, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihaya Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul, 2004
- BEGEL Ernest Egol, **Kentlerin Doğuşu**, Çev: Özden Arıkan, Cogito "Kent ve Kültürü" özel sayısı, Yaz 1996
- BENJAMIN Walter, **Illuminations, der Hannah Arendt**, The Cinematic City, Rotledge New York 1997
- BİNGÜL İlyaz, **Avrupa Romanına Dair**, Kitaplık Sayı:75, Eylül 2004
- BUMİN Kürşat, **Demokrasi Arayışında Kent**, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1990
- CANSEVER Turgut, **Şehir**, Cogito "Kent ve Kültürü" özel sayısı, Yaz 1996
- CEMSU Filiz, **İtiraf'ın Yazgısı Yazgın'ın İtirafı**, Altyazı Sinema Dergisi, 05/ Haziran, 2002
- CLARKE David, **Introduction: Previewing the cinematic city**, The Cinematic City, Rotledge, New York, 1997
- DALDAL Aslı, **Gerçekçi Geleneğin İzinde**, Doğu Batı Dergisi, Sayı:25
- DEMİRKAN Tarık, **Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları Kentler**, Cogito, (8), Yaz 1996
- EASTHOPE Anthony, **Altmışlarda Sine_Kentlerde Sinemada Ütopyen ve Distopyen Kent**, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık 1. Basım İstanbul, 2004

- GOLD John R - WARD V.Stephen, **Belgesel Film Geleneğinde Kent Ögesi**, Çev: Nazlım Tüzel “Kentte Sinema Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık 1. Basım İstanbul 2004
- GÜVEN Turan, **Roman Kentler**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996
- HOŞSUCU Esin, **1990’dan Günümüze Türk Sineması Genel Bir Değerlendirme**, Sinemasal, Güz 03/Kış 04 Dokuz Eylül Yayınları, İzmir
- KELLNER Douglas **Philip K. Dick’in Karanlık Kehanetleri**, Davetsiz Misafir Dergisi, sayı:2, İlkbahar-Yaz 2004
- KEPES Gyorgy, **Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar**, Çev: Bahar Öcal Düzgören, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996
- ROBİNS Kevin-AKSOY Asu, **Modernizm ve Binyıl: İstanbul’da Mekanla İmtihan**, Birikim Dergisi, Sayı:123, İstanbul, Temmuz 1999
- KÖKDEN Uğur, **Kentler Üreten Tarih- Tarih Üreten Kentler**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996
- KÖSPETEN Enis, Fırat YÜCEL, Yamaç OKUR, İbrahim TÜRK, **Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum**, Altyazı Dergisi Şubat 2003
- KUBAN Doğan, **Halkla Birlikte Bir Çağdaş Kent Söylemi Üzerine**, Cogito Yeni İstanbul, Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, sayı:35, Bahar 2003
- KURTARICI Tülin, **Türk Sineması’nda İki İklim: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Sarı Tebessüm**, 25.Kare, Sayı:17
- LYNCH Kevin, **Metropol Modelleri** Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996
- LYNCH, Kevin **Çevrenin İmgesi**, Çev: İlknur Özdemir, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996
- MAHONEY Elisabeth, **Parantez İçindeki İnsanlar Postmodern Kentte Baskı Altında Tutulan Mekan**, Çev: Nurçay Türkoğlu “Kentte Sinema Sinemada Kent” Kentte Sinema Sinemada Kent, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihaya Yayıncılık 1. Basım İstanbul 2004

- MARİE Michael, **Filmlerde Kentsel Sinema**, Çev: Mehmet Öztürk, “Kentte Sinema Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık 1.Basım İstanbul 2004
- MONCEAU Nicolas, **Egzotizm ile Edebi Mit Arasında: Alain Robbe-Grillet’nin Ölümsüz’ü**, “Kentte Sinema Sinemada Kent”, Yayına Hazırlayan: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk Göksel Aymaz, Yenihayat Yayıncılık 1. basım İstanbul, 2004
- ÖNAL Şebnem, **Kentin Resmi, Sesi ve Nefesi**, İstanbul Üç Aylık Düşünce Dergisi, sayı 28, 1999
- ÖZGENCİL Mete, **Sinema ve Kent**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996
- SARIBAY Ali Yaşar, **Kent: Modernleşme ile Postmodernleşme Arasındaki Köprü**, (Orhan Duru, İstanbulin s:39) Editör: Yıldırım Ferzan, **Kentte Birlikte Yaşamak Üstüne** Kollektif Yayıncılık, İstanbul, 1988
- SİMMELE George, **Metropol ve Zihinsel Yaşam** Çev: Celal A. Kanat, DeFTER sayı: 16, İstanbul, Nisan-Temmuz,1991
- SİMMELE George **Metropol ve Zihinsel Yaşam**, Cogito “Kent ve Kültürü” özel sayısı, Yaz 1996
- SUNER Asuman F, **1990’lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: Tabutta Rövaşata’da agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet**, Birikim Dergisi, İstanbul, Güz 2002 1994

İNTERNET

- CANPOLAT Eren İnan, **Hatasız Kul Olmaz**, <http://kirpi.fisek.com.tr>
- CANPOLAT Eren İnan, **İstanbul’u Anlamak**, <http://kirpi.fisek.com.tr>
- KARAKURT Elif **Bilgi Toplumu Sürecinde Yeniden Yapılanan Kentsel Mekan Okumak**,<http://iibf.ogu.edu.tr/kongre/bildiriler/02-03.pdf>
- ÖĞÜNÇ Pınar, **Kasaba’dan Uzak’lara**, Nuri Bilge Ceylan Röportajı 15 Mayıs 2004, <http://www.turkishtime.org>

- ÖZTÜRK Mehmet, **İstanbul'un Modernleşmesi ve Sinema**, <http://www.metropolistanbul.com>
- ÖZTÜRK Zarife **1923- 1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul** <http://www.metropolisistanbul.com/public/temamakale.aspx?mid=19>
- ŞAFAK Elif, **Roman Şehir ve Getto**, (E Dergisi, Sayı 21, Aralık 2000) <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=298>
- ÜNAL Ümit **Anlat İstanbul, Masal Şehrinde Kesişen Hayatlar** <http://www.sinema.com/makale/6-2884/anlat-istanbul-masal-sehrinde-kesisen-hayatlar>
- YAŞAR Seçkin, **Yönetmen Seçkin Yaşar'ın Film Üzerine Görüşü**, <http://sevgilimistanbul.com>.
- YILMAZ Bülent Tunga, **Şehirler ve Filmler: New York'a Sinemasal Bir Ağıt**, <http://www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=904>
- ZÜLFİKAR Hamza, **Doğru Yazalım Doğru Konuşalım**, www.tdk.org.tr

EK

ÜMİT ÜNAL İLE SÖYLEŞİ

Anlat İstanbul'da neyi anlatmak istediniz? İstanbul'un nesini ön plana çıkartmaktaki amacınız?

ÜÜ:İstanbul'a ilk gelişim 10 yaşına falandı o zaman 3-4 gün kalıp döndüm. Ondan sonra da asıl gelişim 20 yaşında okul bittikten sonra, tabii ki herkes gibi ilk görüşte çarpıldım yani. İstanbul en az değişmiş şehir oluğu ve büyülü şehir olduğu için çok herkes üzerinde çok büyük etkisi oluyor yani, İzmir'de her şey yepyenidir. Binalar yakılıp yıkıldığı için. Yine baktığımızda kültüre dair şeyler burada oluyor bütün gazeteler burada, İstanbul beni tabi çocukluğumdan beri çok etkiliyor.ilk görüşte de çok çarpılmıştım.Yıllarca sevdim. Şu anki filmde çok çıkmıyor ama Teyzem'i de İstanbul üzerine kurmak istemiştim. Orada da bütün özetlerinde filan, o tabii filmde çıkmadı yapmak istediğim ama senaryonun özetinde bile onu yazmaya çalışmıştım hatta iki farklı İstanbul olacaktı. O başroldeki çocuğun küçükken gördüğü İstanbul, tam böyle kartpostal İstanbul'u olacaktı, vapurlar, manzaralar filan ve ilk gördüğü teyzesi de genç bir kız olacaktı. Sonra on yıl sonraya filan dönüyorlar, döndüklerinde İstanbul'un gerçek yüzünü filan görüyorlar. Teyzesi de böyle delirmiş bir kadın olacaktı tam bu amaçlandığım gibi şu anki filmde çıkmıyor ama o zaman bile İstanbul'la ilgili İstanbul'u filmlerde kullanmakla ilgili fikirler vardı. İstanbul'un hiç yeterince kullanılmadığını düşünüyorum Türk sinemasında. Çok güzel bir film vardır. Alain Robbe-Grillet'in **Ölümsüz** diye bir filmi vardır. Geçen sene sinema festivalinde de oynadı. O mesela İstanbul'da kaybolan bir yabancı adamın gözünden aynı zamanda İstanbul'u kafasında bir Türk kadın ile de özdeşleştiriyor, onun gözünden İstanbul'u anlatır ve İstanbul'da Türk sinemacılarının kullanmaya çekindiği bütün işte klişe olarak kabul edilen görüntüleri kullanmıştır ama çok şiirsel bir biçimde, hikayenin içine yedirerek yani. İşte Galata kulesinden tut da vapurlar

yalılar Yerebatan Sarayı, Hisar hepsi var ama çok şiirsel ve hikayeye yedirilmiş bir biçimde. Mesela ona kalkışan bir Türk sinemacısı olmamış bugüne kadar bence. Anlat İstanbul'da öyle bir amacım vardı. Başrol gerçekten İstanbul olsun. Hikaye içinde oyuncu gibi olsun. Hikayenin içinden öyle bir şey çıksın yani. Biz İstanbul içinde savrulup dolaşıyoruz bir şekilde. Beş tane de kısa hikayeye çarpıyoruz yani. Filmin başından itibaren bizim arkadaşlara dedim ki İstanbul görüntülerini kullanmaktan korkmayalım yani. Mümkün olduğu kadar ne varsa kullanalım. İstanbul'da bir yandan her şeyin en yoğun yaşandığı yer olduğu için Türkiye'deki hayat aslında burada yaşanıyor sadece sonra buradan yayılıyor. Her şeyin merkezi olduğu için. Şarkılarda da alaturka bütün şarkılarda da İstanbul suçlanır İstanbul'u artık sevmiyorum der, sevgilisinden ayrılır İstanbul'u artık sevmiyorum der. Benim filmimde de böyle bir hava şey yapmaya çalıştım.

Filmin kahramanlarını yaratırken nelere dikkat ettiniz? Kahramanlar İstanbul'un içinden birileri mi?

ÜÜ: Kahramanların hepsi İstanbul'dan kaçmaya çalışıyor ondan sonra bir gece içinde geçiyor işte. Bütün kahramanlar oraya ya kaza ile gelmiş ya da oradan kaçmaya çalışan insanlar ondan sonra işte hayatlarıyla ilgili yenilgilerini İstanbul'dan intikam alarak şey yapmaya çalışıyorlar. En sonunda işte Altan Erkekli'nin oynadığı Hilmi'nin bir lafı vardır 'ulan orospu İstanbul' Kızgınlığın patladığı sabaha karşı söylenmiş bir söz...

Mekan olarak seçtiğiniz yerler nereleriydi? Galata Köprüsü'nü niye tercih ettiniz?

ÜÜ: Galata Köprüsü'nün yarım kalmış olması beni çok ilgilendirdi. Mekan başka bir yerdeydi onu teklif eden bir başka yönetmen arkadaşlardan bir tanesi oldu, Selim. Burayı kullanalım dedi. Benim de en hoşuma giden kısmı şey oldu: yarım bu şekilde denizin ortasında duruyor olması oldu. Galata Köprüsü düşünün ki 1912 den 1990'ların ortasında kaldırıldı tam ne zaman kaldırıldı hatırlamıyorum. 80 sene İstanbul'un en merkezi yeri oldu. Bir köprü. Yüzlerce Türk filminde orada geçen bir

sahne vardır. Kahramanımız oradan geçer. Yüzlerce hikayede vardır bu durum. Sait Faik romanlarında vardır. Ara Güler'in romanlarında vardır. Merkez olan bir köprüdür. İstanbul'un da Batı'ya açılan köprüsüydü bir anlamda. Beyoğlu'na oradan geçilerek gelinirdi.

Mekanlardaki değişiklik Yeşilçam sonrası yani 90'lardaki farklılık hakkında ne düşünüyorsunuz?

ÜÜ: Bizim hayatımız buraya çok kaydığı içindir belki de. Beyoğlu, Taksim, Cihangir, İstiklal Caddesi. Hayatımızın ana damarlarından bir tanesi olduğu için. Ben İstanbul'a geldiğim zamandan beri özellikle işimiz hep oralarda oldu. Eğlenmek için oraya gittik. Günlük hayatımız burada geçtiği için temelde bu mekanlar seçildi. Galata da filmde ana damarlardan bir tanesi yarım kalmış olması hikayenin orada bitmesi güzel bir şey oldu. Geliyorlar sonuna kadar gidip oradan yok olup gidiyorlar. Ne oldu, sonu belli değil.

Metro kullanımı bir tesadüf mü?

ÜÜ: Metroyu kullandık. Metro inşa edildiğinde ben o sahneyi başka bir film için yazmıştım. Çok da hoş gitmişti kaçarken yeraltından kaçıp sonra metrodan çıkıyorlardı. Sonra bu filmi yazarken o sahne tekrar aklıma geldi burada kullanmak için düşündüm. Orada biraz eksik kalan şeyler oldu. O sahne uzadığı için biraz attık. Orada daha birçok şey olacaktı. Mozaikler görüyorlardı yerin altında giderken. O cüce yerin altında herkesin göremediği birçok şey bulmuş. Bizans sarayından geçiyorlardı. Yerin altında başka bir dünya olduğunu anlatıyordu. Yerin üzerinde nasıl krallar varsa yerin altında da krallar vardır diye anlatıyordu. Atmak zorunda kaldık bu tip sahneleri.

İstanbul filmi yapmadan önce etkilendiğiniz kaynaklar ya da filmler nelerdi?

ÜÜ: Benim Anlat İstanbul'a ilham kaynağı olan üç film var. Bir tanesi Fellini'in Roma filmi. Orada Roma ile olan kişisel macerasını anlatır. Nasıl geldiğinden başlayıp, insanüstü insanlara kadar gider. Orada da bir yeraltı sahnesi vardır. Metro inşaatı sırasında bir Roma kayıp filmidir aslında. Diğeri Alan Robe'un Ölümsüz Kadın'ıdır. Üçüncüsü de Mistry Train'dir. O da İstanbul ya da kent filmi açısından değil anlatımı açısından. Film Manfeast de geçiyor. Bir gece içinde geçen üç hikayeyi birbirine bağlıyor. Anlatım açısından bir benzerlik taşıyor.

İstanbul olmasaydı bu film olmaz mıydı? Yoksa bu filmin ana kahramanı İstanbul mu?

ÜÜ: Bu hikayeler sadece buraya ait, hikayeler buranın hikayeleri ama bu tür bir anlatım her yerde olabilir. Bunlar Büyükşehir hikayesidir, böyle kahramanlar küçük şehirde pek olmaz. Masalları olan bir şehir aslında İstanbul.

Türk sinemasında karakterlerin zaman içersinde değişimi konusunda ne düşünüyorsunuz? Yeşilçam, Arabesk ve son dönem diye ayırabilir miyiz?

ÜÜ: Bu durum bence sinemanın değişmesiyle alakalı. Ben yazmaya başladıktan sonra karakterler seçmeye başladım.Yönetmenlerin seçimiyle alakalı. Eskiden daha çok hikayeler klişeler üzerine kuruluydu. Yaşamayan karakter değilse bile figürler üzerine kuruluydu. Şimdi biz daha çok kendi gözlemlerimize dayanarak kendi hayatımızdan insanlar anlatmaya gayret ediyoruz. Asıl fark o herhalde. Ama romanlara baktığımızda Sait Faik'e baktığımızda 1940'larda da son derece gerçekçi karakterler var ama o sinemaya yansımamış. Edebiyatın etkisi bu anlamda orada yansımamış. Sinemanın o zamanki yapısıyla alakalı bir şey yani. Kent o zaman da ince karakterlere sahip bir yerdi aslında. Sinemaya yansımadığı için böyledir denilemez. Yönetmenlerin seçimi böyleydi. Sinema ona ancak dışardan bakabiliyordu.

Anlat İstanbul'un konak hikayesinde eski filmlere gönderme var mı?

ÜÜ: Geçmişte yaşayan biri ama biraz delirmiş. Hayır, gönderme değil, ben daha çok gönderme yapmayı tercih etmiyorum. Ama o karakter öyle biraz anneanesi, dedesi eski yaşam tarzının çok etkisinde kalmış, hatta anneanesinin yerinde kendi var sanıyor. Büyükannesiyle özdeşleştiriyor. Biraz İstanbul'un dar kesimini anlatma iddiası oldu orada. Aristokrasi diyebileceğimiz kesimini anlatıyorum. Onu mesela İstanbul'a yeni gelmiş bir Kürt delikanlısıyla karşı karşıya getirip, bir tür çatışma yaratıyoruz. O şehrin asıl sahibiyile daha yeni gelmiş birini karşı karşıya getirmek hoşuma gitti. Sonra işte mafyası var, yabancı kesim var, travestiler var. Kenar mahalle insanları var.

Bu filmde gördüklerimiz İstanbul'da yaşayan biri için normal ama, belki dışarıdan bakan biri için karakterler açısından şaşırtıcı. Turistik amaçlı kullanılan görüntüler de var, öyle değil mi? Bir kenti anlatmak için özel bir çaba gerekir mi?

ÜÜ: O kentle ilişkili olmak lazım herhalde. Çünkü bir şehre gittiğinde normal filmlerde gördüğünüzden daha farklı bir sürü detay vardır. İçinde yaşadığınız zaman. Onlar işte bu yerlerdeki karakterler kadar değerli. Farklı olmaya değer detaylar. Berlin Üzerindeki Gökyüzü'nü gördüğümde arkasından Berlin'e gittim. Filmden aklımda kalanlar detaylar, aynen öyle var. Mutlaka Berlin'e gittiğinizde karşınıza çıkan dikkatinizi çekecek detaylar yani. Çok çok özel bir kent filmi yani onu da saymam lazım o özel filmler arasında. Kentle hikayeyi bu kadar bütünleştiren bir film. Berlin'e adanmış bir film yani İstanbul'un öyle bir filmi olmadığını düşünüyordum. Biraz öyle bir amaçla yapılmış. Ne kadar başardık bilmiyorum da.

Peki, izlediğinizde çektiğiniz filmde tatmin oldunuz mu? Her şeyiyle İstanbul'u yansıttığımızı düşünüyor musunuz?

ÜÜ: Evet düşünüyorum. Ama eksikler vardır tabi sonradan baktığımızda İstanbul için geneli yansıtma gibi bir iddiamız var ama mesela azınlıklardan kimse yok. Ne bir Rum ne bir Yahudi yok. Öyle düşündüğümde demek benim hayatımda yok yani. Belki o filmde eksik kalan şeylerden bir tanesi. Bir şekilde bu hikayede de yer

almadılar. Tek eksiklik şimdi aklıma gelen o yani. Ama yüzde doksan memnunum yani.

Dokuz'da tam olarak İstanbul görüntüleri yok ama İstanbul karakterleri var, öyle değil mi?

ÜÜ: Dokuzda da İstanbul'dan şu var: artık modern hayat içinde böyle dizilerde falan son dönem kullanılan bir mahalle kültürü var ya dokuz onun üzerine kurulu. Ayşe teyzeleri var, bıçkın delikanlılar var bunalım gençleri var manavı var zamanında klişe olmuş şeyler. Ama mahalle hayatı mahalle kültürü o şimdi çoktan bitmiş İstanbul'da. Dizilerde nostaljik olarak işlenen şeyler şu an yok. Dokuzda farklı bir bakış açısıyla. Kenar mahalle yaşamı İstanbul'da bu zordur.

Mekan seçimi konusunda yenilikleriniz nelerdi?

ÜÜ: Şimdiye kadar Türk sinemasında kullanılmamış yerleri, kullanılmamış şekliyle çekmeye çalıştık. Galata Türk filmlerinde çok kullanılan bir yer ise Haydarpaşa Garı da öyledir. Bütün Türk filmlerinde Haydarpaşa Garı filmin kahramanının İstanbul'a ilk gelişini simgeler. O merdivenlerde durur şöyle bir İstanbul'a bakar. Ben o merdivenlerinin önünün çok kocaman bir Eminönü gibi sanırdım. Hemen ardından Eminönü'ne gelir ya ilk geldiğimde çok şaşırdım merdivenlerin önü daracık bir alan. Mesela Haydarpaşa garını hiç bir zaman gece görmedik aydınlatılması çok zor bir alan. Önü çok dar olduğu için denizden aydınlatılması gerekiyor. İlk defa o Haydarpaşa Garı'na inanılmaz bir ışık yapıldı. İlk defa gece görüntülendi mesela ilk defa yapılmış bir şey. O haliyle ilk defa kullanılıyor. Tünellerdi, metro inşaatıydı ilke kez kullanıldı yine sinemada. Bresson'un çok meşhur bir fotoğrafı vardır İstanbul fotoğraflarından Karaköy'deki merdivenleri hatırlayınca orayı kullandım.

İstanbul'un modern binalarından çok İstanbul'un başka yüzünü göstermeye mi çalıştınız?

ÜÜ: Levent, Maslak iş merkezleriyle fazla alakalı değildim. Pandeli'yi kullandım mesela güzel bir mekan. Taksim'i kullandım çokça. Daha çok Karaköy Ahırkapı Cankurtaran kullandım. Orada bir plan için arkada Sultanahmet Camisi görünüyordu. Önünden böyle tren geçiyor biz camiden baya aşağıdayız orada Cami'yi aydınlattık bir kendi sokağımızı aydınlattık bir de Cami'yi yani uzaktan onu da göstermek için bir plan için. Baya bir uğraştık yani. Camiyi göstermek için.

Deniz kenarında Boğaz sahneleri nasıl?

ÜÜ: Deniz kenarında geçen az sahnemiz var kıyıda falan adamımız yürüyor. Motorla geçiyor. Yeni Galata köprüsü var. Mısır Çarşısı var. Ahırkapı civarı var.

Kahramanları seçerken nasıl bir seçim yaptınız? İstanbul içinden gelen insanlar mı? Çıkış noktanız nasıldı?

ÜÜ: Kahramanları seçerken her kesimden insan olsun gibi bir derdimiz var tabi. Sıradan bir yaşam içersinde masallar anlatıyoruz. Çıkış noktamız biraz şöyle; Türkiye'nin Doğu'da mı Batı'da mı olduğuna dair bir tartışma yaşanıyor. Hem Türkiye'nin içinde hem Türkiye dışında. Türkiye işte Avrupa'ya mı ait. Ben Avrupa'nın en merkezinde olan Avrupa'ya ait masalları seçtim. Bunlar işte Pamuk Prenses, Külkedisi, Uyuyan Güzel, Fareli Köyün Kavalcısı, Kırmızı Başlıklı Kız. Türkiye'de de bu masallara benzer şeylerin yaşanabileceğini ve herhangi bir insanın hatta erkek bir fahişenin bir anda Külkedisi'ne dönüşebileceğini söylüyoruz. Bunu söylerken de insanın dünyanın her yerinde aynı olduğunu, insanın korkularının ümitlerinin dünyanın her yerinde aynı olduğunu gösteriyoruz. Doğulu ya da batılı olmanın bir şey değiştirmedeğini görüyoruz.

İstanbul bu filmde nasıl bir etki yaratıyor?

ÜÜ: İstanbul da bu filmde başrolde. Batı uygarlığında bir şehirdir. Roma imparatorluğunda iken sonradan doğulu etkisi yaşıyor. Bu her şeyine yansıyor. Aslında İstanbul Masallarıydı ismi ama İstanbul Masalı diye bir dizi çıktı. Yapım şirketinin ısrarı üzerine değiştirdik. İsim aradık aylarca. Dünyanın merkezinden masallar diye düşündük. Bir dönem tam Ayasofya'nın karşısındaki Milyon Taşı'nın Dünyanın merkezi olduğuna inanılıyordu Bizanslılarca. Buna bir gönderme yapmak için düşünmüştük. Merkezi ama şimdi başka yerlere kaymış Buna da bir gönderme yapmaktı amacımız, bu değişikliği vurgulamak.

Anlat İstanbul nasıl oldu? İstanbul kendisini mi anlatıyor?

ÜÜ: Masal anlatmakla başladık düşünceye. İstanbul'un anlattığı masallar. Filmin müziğini de anlat İstanbul içerikli bir şey hazırlamıştık ama sonradan anlayamadık ve kullanmadık. Daha manalı olacaktı ama olmadı.

Sizin İstanbul deyince ilk aklınıza ne geliyor?

ÜÜ: Klasik camiler köprü. En başta işte İstanbul'un silueti zaten filmde onla başlıyor. Şimdi Londra'da geçen film yazdım. O da öyle başlıyor. İstanbul silueti ile başlıyor. Üsküdar'dan görünen Avrupa yakası manzarası klasiktir. Kız kulesi bence en belirgin olarak akla gelen imgedir.

Bu filmi çekmeden önce Bir İstanbul araştırmasına ihtiyaç duyduunuz mu?

ÜÜ: Edebiyattan çok kaynak aldım. Sait Faik var işte herkesin bildiği yine Bilge Karasu var. Yılların birikimi. Yeraltı geçitleri falan onların nereden bildiğimi

bilmiyorum. Ama iŖte ReŖat Ekrem Ko okudum. Yılların birikimi ve hissettiklerim bu filme yansıdı.

2006 Aralık. Smyrna Cafe, Cihangir İstanbul.